FILM

NR 8 (1755)
20 II 1983
ROK XXXVIII
CENA 20 ZŁ
INDEKS: 35806
ISSN 0137-463X

CARRIE FISHER
I MARK HAMILL
w filmie „Imperium kontratakuje" (str. 12)

Krótko

TORUŃ. Wydział kultury i sztuki Urzędu Miejskiego ogłosił konkurs otwarty dla profesjonalistów i amatorów na film o historii lub współczesnym życiu Torunia. Prace można składać do 5 maja. **POZNAŃ.** Powieść według „Najdłuższej wojny nowoczesnej Europy" zaproponował Wydawnictwu Poznańskiemu współscenarzysta serialu Andrzej Twerdochlib. **PARYŻ.** „Z początku odmówiłam, gdyż miałam już dość historii z okresu faszyzmu, ale zmieniłam swoją decyzję, kiedy mi powiedziano, że film będzie realizował Wajda": Hanna Schygulla w dzienniku „Le Figaro" o swej roli w filmie „Miłość w Niemczech", którego realizacja rozpocznie się w marcu. **WROCŁAW.** Przegląd niekomercjalnych filmów profesjonalistów, amatorów, plastyków, realizowanych „nie na zamówienie czy dla zdobycia pieniędzy, lecz z wewnętrznej potrzeby i z pasją twórczą" organizuje Klub Sztuki Filmowej przy ACK „Pałacyk". Apel o udział w przeglądzie drukuje „Słowo Polskie", informacje ul. Kościuszki 34, tel. 44–27–34. **GDAŃSK.** Przegląd filmów wytwórni Lenfilm odbył się w kinie „Bajka". **LONDYN.** Film „Fucha" przyniósł Jerzemu Skolimowskiemu nagrody miesięcznika „Films" za najlepszą reżyserię i scenariusz oryginalny w 1982 r. **MIĘDZYRZECZ.** Uprawnienia do działalności popularyzatorskiej w dziedzinie filmu daje roczne, zaoczne Studium Wiedzy o Filmie, zorganizowane przez Ośrodek Kultury. **ZIELONA GÓRA.** O utworzenie Szwadronu Honorowego WP apeluje Włodzimierz Kwaśniewicz na łamach „Nadodrza". Argumenty filmowe: 124 ułanów gotowych do zdjęć w kraju i możliwość ich udziału w filmach zagranicznych wytwórni. PRF „Zespoły Filmowe" deklaruje chęć sprawienia mundurów dla części szwadronu.

Umowa podpisana

Współpraca polsko-czechosłowacka

Dobrze układa się współpraca polsko-czechosłowacka w dziedzinie kinematografii; dowodem mogą być choćby filmy Janusza Majewskiego „Zaklęte rewiry" i „Słona róża", będące owocem wspólnej produkcji. 4 lutego szefowie obu kinematografii, dyrektor generalny Jiři Purš i wiceminister kultury i sztuki Stanisław Stefański podpisali umowę o współpracy na lata 1983–84. Porozumienie zakłada organizację przeglądów filmów polskich w CSRS i czechosłowackich w Polsce, świadczenie wzajemnych usług produkcyjnych, wymianę pracowników kinematografii, udział w międzynarodowych festiwalach w Krakowie i Karlowych Warach.

W skład delegacji wchodzili dr Pavol Kuźma, zastępca dyrektora generalnego Słowackiego Filmu, dr Jan Vaniček, dyrektor wydziału zagranicznego Czechosłowackiego Filmu

Jiři Purš i Stanisław Stefański

oraz inż. Jaromira Mizerova. Czechosłowaccy goście odwiedzili Wydział Kultury KC PZPR, a także zostali przyjęci przez ministra kultury i sztuki prof. Kazimierza Żygulskiego.

Spotkanie w ministerstwie

Kluby mogą liczyć na pomoc

Minister kultury i sztuki prof. Kazimierz Żygulski przyjął delegację Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych pod przewodnictwem prezesa FDKF, reżysera Edwarda Żebrowskiego, która przedstawiła zamierzenia i problemy swej działalności. Ruch DKF – jak podkreślono – stanowiący ważny element edukacji kulturalnej społeczeństwa, a zwłaszcza młodzieży, może liczyć na pomoc i współdziałanie ze strony resortu kultury i sztuki.

Śladami Uniłowskiego

Życie Kamila Kuranta

TVP rozpoczyna emisję sześciogodzinnego serialu Grzegorza Warchoła „Życie Kamila Kuranta", zrealizowanego w warszawskim „Poltelu" w roku 1981. Scenariusz napisał Józef Hen na podstawie autobiograficznych wątków „Wspólnego pokoju", „Dwudziestu lat życia" i „Rekruta Kuranta" Zbigniewa Uniłowskiego, pisarza okresu międzywojennego, związanego z grupą literacką „Kwadryga".

Droga Uniłowskiego do literatury najeżona była przeszkodami i bolesnymi doświadczeniami, które w sposób sugestywny wyraził w swoich powieściach i opowiadaniach. Jako dziecko osierocony przez matkę, wychowywany przez ciotki, doznał wielu upokorzeń. Chwytał się różnych zajęć, pracował m.in. jako pomocnik murarski, roznosiciel paczek, pikolak, kelner, a jednocześnie musiał bronić się przed atakującą go gruźlicą (młodziutkim talentem zaopiekował się Karol Szymanowski, umożliwiając mu pobyt w Zakopanem).

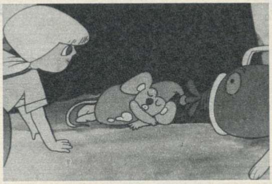
Trzy godzinne odcinki pokazują dzieciństwo bohatera dorastającego w trudnych warunkach. Małego Kamila gra Olaf Lubaszenko, jego matkę – Ewa Dałkowska, ojca – Jerzy Kamas, ciotkę – Krystyna Tkacz, babkę – Lidia Zamkow (jedna z ostatnich ról wybitnej aktorki i inscenizatorki), wuja – Jan Prochyra. Dorosłego Kamila odtwarza Krzysztof Pieczyński, Teodozję – Beata Pozniak, Stukonisa – Jacek Czyż, Stukonisową – Renata Kossobudzka, Bednarczyka – Marek Siudym, malarza Niedzielskiego – Karol Strasburger. W rolach państwa Bove – Grażyna Leśniak i Jan Tadeusz Stanisławski. Autorem zdjęć jest Jan Hesse.

Zaczarowany samochodzik

DIXIE

Książeczka Agnieszki Osieckiej „Dixie" o czarodziejskim samochodziku, który dwoje dzieci obwozi po fantastycznych krainach, dostarczyła pomysłu twórcom siedmioodcinkowego serialu Studia Miniatur Filmowych. Trzy odcinki „Dixie" zrealizował Leszek Gałysz (on też opracował stronę plastyczną całości), a po dwa Roman Huszczo i Leszek Komorowski. Scenariusze napisali Krystyna Porzycka i Włodzimierz Matuszewski, a muzykę skomponował Waldemar Kazanecki.

„Piątaki" z serii „Dixie" Romana Huszczy



W „Seksmisji"

Janusz Michałowski

W fotoreportażu z filmu „Seksmisja" w numerze 6 omyłkowo podpisaliśmy zdjęcia aktora Janusza Michałowskiego nazwiskiem scenografa filmu Janusza Sosnowskiego.

Serdecznie przepraszamy.

KONSTANTY PALUKIEWICZ

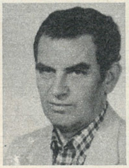
3 stycznia zmarł w Londynie, mając lat 89, zasłużony kronikarz życia polskiej emigracji w Wielkiej Brytanii, operator filmowy Konstanty Palukiewicz. Studiował prawo w Petersburgu, walczył podczas I wojny światowej, po wojnie służył w wojsku. W latach dwudziestych założył wytwórnię filmową „KA-PE-FILM", która do roku 1933 produkowała filmy krótkometrażowe (m.in. „Śląsk – źrenica Polski", reportaże o polskich statkach, szkole morskiej, porcie w Gdyni); krótkie reportaże realizowali tu m.in. Wanda Jakubowska, Eugeniusz Cękalski i Jerzy Zarzycki. Podczas II wojny światowej filmuje życie w polskich obozach wojskowych w Palestynie, żołnierzom towarzyszy również z kamerą w Wielkiej Brytanii. Po wojnie, pod firmą Czołówki Filmowej Związku Inwalidów Wojennych Polskich Sił Zbrojnych, filmuje życie Polonii brytyjskiej, utrwalając na taśmie byt powszedni obok wydarzeń politycznych, uroczystości religijnych, kombatanckich, harcerskich.

W latach siedemdziesiątych kilka razy odwiedził Polskę, przekazując część swych bezcennych materiałów archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie.

Konfrontacje w marcu ● Libijskie niespodzianki ● Czy obejrzymy Japończyków? ● Gdańsk po rocznej przerwie.

FESTIWALE I PRZEGLĄDY

Rozmowa z JERZYM SKRZESZEWSKIM z Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów



Każda okazja wzbogacenia skromnego repertuaru kinowego zasługuje na uwagę. O czekających nas w tym roku przeglądach filmów zagranicznych, a także krajowych festiwalach rozmawiamy z Jerzym Skrzeszewskim, głównym specjalistą w Przedsiębiorstwie Dystrybucji Filmów.

● W jakiej mierze udało się zrealizować zaplanowane na ubiegły rok imprezy o charakterze międzynarodowym?

– Z uroczystymi premierami było ich szesnaście, m.in.: krakowskie festiwale filmów krótkometrażowych, Koszalińskie Spotkania „Młodzi i film" z udziałem filmów i delegacji z krajów socjalistycznych, tradycyjne Dni Filmu Radzieckiego. Odbyło się kilka przeglądów – „70 lat kinematografii meksykańskiej", przegląd twórczości Igora Tałankina z głośnym filmem „Dzienne gwiazdy", przegląd filmów RFN. Jednak nie udało nam się, z niezależnych od nas przyczyn, doprowadzić do przeglądów filmów jugosłowiańskich, tunezyjskich, algierskich, tureckich i norweskich. Mamy nadzieję, iż imprezy te zostały tylko przełożone, a nie poniechane przez partnerów.

Napięcia polityczne i gospodarcze w stosunkach naszego państwa z niektórymi krajami odczuwalne są również w sferze kultury. Anglicy w ubiegłym roku zrezygnowali z udziału w krakowskim festiwalu (ostatecznie z bojkotu wyłamał się jeden niezależny realizator), w zawieszeniu są rozmowy finalizujące przegląd filmów brytyjskich. Również pod znakiem zapytania stoi impreza poświęcona filmowi francuskiemu.

● Jakie przeglądy dojdą do skutku w tym roku?

– Trudno mi obecnie podać program na cały rok, gdyż mam nadzieję, iż klimat będzie się poprawiał i zostaną wznowione kontakty teraz zamrożone. Dlatego chciałbym zapowiedzieć imprezy, których pewien jestem co najmniej w 90 procentach. Wystartowaliśmy w tym roku przeglądem egzotycznego kina indonezyjskiego i nie znanej u nas animacji kubańskiej. Na luty bądź marzec szykujemy przegląd filmów indyjskich, w marcu – libijskich (ten ostatni będzie dużą niespodzianką dla kinomanów), a w maju – czechosłowackich. Robimy wszystko, aby w pierwszej połowie roku odbył się przegląd najnowszej twórczości Japończyków.

● Wśród tych propozycji przeważają kinematografie egzotyczne...

– Jest to rezultat rozszerzania i pogłębiania kontaktów z krajami Trzeciego Świata. Mamy jednak minimalny wpływ na wybór filmów, gdyż partnerzy przysyłają nam to, co sami uważają za najciekawsze, albo też kopie filmów, którymi akurat dysponują. Tylko RFN dała nam możliwość wyboru 7 filmów z 14 przysłanych do obejrzenia. Parę lat temu filmy najciekawsze z punktu widzenia polskiej publiczności wybierał dla nas za granicą polski krytyk, ale ze względów oszczędnościowych musieliśmy zrezygnować z tej praktyki.

● Coraz częściej te przeglądy może obejrzeć nie tylko Warszawa, ale i inne miasta.

– Zależy to od sugestii ambasad krajów, których filmy pokazujemy, oraz od tego, na jak długo wypożyczono nam kopie.

● Czy jest już kalendarzyk festiwali i innych imprez filmowych?

– W marcu rozpoczną się w Warszawie Konfrontacje 82, które następnie będą przeniesione do innych miast. Program jest dopiero ustalany. Dalsze imprezy: na przełomie maja i czerwca – 23 ogólnopolski i 20 międzynarodowy festiwal filmów krótkometrażowych w Krakowie, w połowie sierpnia – Koszalińskie Spotkania „Młodzi i film", we wrześniu – Festiwal Filmów Polskich w Gdańsku. Specjalistom polecamy trzy imprezy: Agrofilmową Wiosnę w Ciechanowcu (maj), przegląd filmów propagujących oświatę zdrowotną w Kielcach (październik) i przegląd filmów społeczno-politycznych w Łodzi (listopad).

● A Łagów?

– W sprawie wznowienia Lubuskiego Lata Filmowego nie ma jeszcze decyzji.

Rozmawiał
BOGDAN ZAGROBA

ZA TYDZIEŃ

- **Pokażcie moją głowę ludowi:** DANTON
- **Ucieka. Przed milicją, przed Piotrem, przed sobą samym?** CO DZIEŃ BLIŻEJ NIEBA (fotoreportaż)
- **W mężczyznach wzbudzała pragnienie miłości, w kobietach – poczucie identyfikacji. Z albumu:** NATALIE WOOD
- **Chciał zabić prezydenta, żeby zaimponować aktorce.** ŻYCIE WŁASNE „TAKSÓWKARZA"
- **„Jest we mnie coś z misjonarza, który kłóci się z filmowcem": rozmowa z** WITOLDEM ŻUKOWSKIM
- **Krwiożercze stado demonów przemienionych w Zombi, czyli** DIABELSKI NIEBOSZCZYK
- **Portret na życzenie:** ISABELLE ADJANI

Bogdan Szczesiak, Maciej Orłoś i Jerzy Lustyk w „Operze za trzy grosze" Bertolta Brechta. Dyplom muzyczny studentów IV roku PWST w reżyserii Jerzego Nyczaka

fot. Roman Sumik

Na ostatnim piętrze budynku warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej ściany obwieszone są oprawionymi w ramki listami absolwentów wydziału aktorskiego. Wiszą kolejno, rocznikami. Widnieją na nich nazwiska wybitne, znane, także niewiele mówiące. Znaleźć się na kolejnej z tych list to marzenie setek dziewcząt i chłopców.

ZAWÓD ZRODZONY Z MARZEŃ

ILONA ŁEPKOWSKA

Konfrontacja tych marzeń z rzeczywistością zaczyna się zwykle gdzieś w połowie czerwca, gdy rozpoczynają się egzaminy wstępne. Choć nie... Dla wielu młodych ludzi zaczyna się ta przygoda – a nieraz i kończy – w sali, gdzie działa poradnia konsultacyjna dla kandydatów na studia aktorskie. Przychodzą tu albo z ciekawości, albo po poradę, po utwierdzenie w podjętym zamiarze. Czasami otrzymują słowa zachęty, nieraz surowe uwagi, często radę, aby spróbowali wybrać sobie inny zawód. Wizyta w poradni to dla wielu z nich pierwsza

przymiarka do marzeń.

Bo właśnie z marzeń zawód ten w dużej mierze się rodzi. Często są to jedynie dziecinne mrzonki o sławie, barwach, świetle reflektorów i autografach rozdawanych na lewo i prawo. Czasem jest to dojrzalsza świadomość satysfakcji, jaką daje grono słuchaczy, których potrafi się zainteresować, rozbawić, wzruszyć. Słuchają właśnie mnie... Niekiedy marzeniom towarzyszy w pełni uświadomione pragnienie pokazania innym czegoś z siebie, przemienienia na chwilę siebie w kogoś innego. Lub wypełnienia innej postaci swoją osobowością.

Spotykają się przed drzwiami poradni. I oczekują przede wszystkim jednego: aby nie leczono ich z tych marzeń. Nikt nie jest w stanie i nie ma prawa zabronić kandydatowi spełniającemu ogólnie nakreślone warunki, by przystąpił do egzaminów. Poradnia ma za zadanie uświadomić pewne ograniczenia, zasygnalizować kłopoty, z jakimi kandydat może się zetknąć, właśnie poradzić. Lecz cóż powiedzieć dziewczynie z wyraźną wadą wymowy? Co chłopakowi o zauważalnym na pierwszy rzut oka wadliwym zgryzie? Co komuś, nie wymawiającemu „r"? Komuś o wrodzonej wadzie postawy czy o bardzo krótkim wzroku? Trzeba ich taktownie, delikatnie leczyć ze złudzeń.

Inni mówią wyraźnie, wzrok mają dobry i nawet nauczyli się dwóch wierszy na pamięć. Klepią je jednak bezmyślnie i nawet na chwilę nie mogą zatrzymać uwagi słuchaczy. Ale tak bardzo pragną zostać aktorami... Można im pomóc wybrać ciekawszy repertuar na egzamin, udzielić elementarnych nauk o interpretacji tekstów. Lecz czy kogokolwiek można „nauczyć" osobowości? Sprawić, że oto stanie przed nami ktoś, kogo chcemy słuchać, na kogo pragniemy patrzeć? Można powiedzieć – spotka cię rozczarowanie, nie przebrniesz przez pierwsze eliminacje. Lecz nie można zabronić.

Do szkoły teatralnej na wydział aktorski

papiery złożyć może każdy

absolwent szkoły średniej, który uzyskał świadectwo dojrzałości i ukończył maksimum 21 lat (kobiety) lub 22 lata (mężczyźni). Wszyscy spełniający te warunki kandydaci spotykają się na egzaminach wstępnych. Jest to dla nich kilka dni marzeń.

Egzaminy zaczynają się i eliminacją. Odpada wielu – często ci właśnie, którzy nie posłuchali życzliwych rad specjalistów z poradni konsultacyjnej. Ten etap egzaminu polega bowiem na zbadaniu ogólnych dyspozycji kandydata, niezbędnych do zawodu aktorskiego. Ocenia się w nim – na stopnie – głos, wymowę i warunki zewnętrzne. Co najmniej dostateczne oceny ze wszystkich tych elementów kwalifikują do egzaminu konkursowego.

Ci, którzy dostali przepustkę do dalszego etapu, muszą pokazać wieloosobowej komisji egzaminacyjnej, że coś umieją. A raczej – że mają w sobie choć ślad tej iskry koniecznej do zawodu. Muszą pokazać swoją osobowość, bo bez niej zostać aktorem nie sposób. Szansą jej ukazania staje się przy-

ciąg dalszy na str. 4

Sławomir Orzechowski i Piotr Furman

ciąg dalszy ze str. 3

gotowany przez każdego repertuar – co najmniej trzy utwory pisane wierszem, dwa fragmenty prozy i piosenka. Repertuar powinien być różnorodny, aby ukazać możliwości kandydata. Na tym etapie egzaminów to za mało umieć teksty na pamięć, teraz trzeba je już zinterpretować, nasycić prawdą. Potem w małych etiudach na zadany temat odegrać jakąś scenkę, pokazać wymyśloną na poczekaniu sytuację, przemienić się w kogoś innego. Za każdą dyscyplinę (głos, wymowa, interpretacja wiersza i prozy, etiuda na zadany temat, sprawność ruchowa, umuzykalnienie, warunki zewnętrzne) kandydat otrzymuje punkty.

Najlepsi przechodzą do III eliminacji, tym razem teoretycznej. Zdać muszą egzamin pisemny i ustny z historii literatury oraz wiedzy o Polsce i świecie współczesnym. Muszą wykazać się znajomością historii teatru i dramatu oraz orientacją we współczesnym życiu kulturalnym. Także znajomością języka obcego.

Przyjętych zostaje około dwudziestu osób. Znajomy młody aktor powiedział mi kiedyś, że najszczęśliwszym dniem jego życia był ten, gdy zobaczył swoje nazwisko na liście przyjętych na wydział aktorski łódzkiej szkoły filmowej. Od tego momentu minęło już prawie dziesięć lat. Zagrał wiele ról w teatrze i filmie i żadna z chwil radości i sukcesu nie przysłoniła tamtej. To coś znaczy.

Ci, których nazwiska trafiają na upragnioną listę, zostają adeptami aktorskiej sztuki. Zaczynają się trudne, mozolne

kolejne etapy wtajemniczenia

Optymalnym układem dla poznania tajników sztuki aktorskiej jest sprawdzony od wieków układ mistrz – czeladnik. Do tej zasady starają się dziś nawiązać wszystkie ośrodki kształcenia aktorów (a są trzy główne: Warszawa, Kraków i Łódź). Studenci rozpoczynający naukę na wydziałach aktorskich stykają się z najwybitniejszymi pedagogami, reżyserami, twórcami współczesnego polskiego teatru. W warszawskiej szkole teatralnej powrót do „instytucji" mistrza oznacza między innymi, że jeden wybitny pedagog jest koordynatorem wszystkich praktycznych zajęć prowadzonych z całym rokiem. On w dużej mierze ustala program. Służy to zarówno jak najpełniejszemu przekazaniu wszelkich znanych mu tajników zawodu, jak też integracji przedmiotów

w jeden spójny kurs aktorskiej wiedzy. Osobowość mistrza, z którą młodzi obcują na co dzień, ma przyczynić się do pełniejszego rozwoju osobowości jego uczniów-czeladników.

Są dopiero na początku drogi. Czeka ich ciężka praca. Aktorstwo jest tą specyficzną dziedziną sztuki, gdzie nie ma podziału na twórcę, instrumenty i wreszcie efekt – dzieło artystyczne. Wszystko to tkwi w aktorze i z niego wypływa. Sam jest swoim instrumentem, w nim tkwić musi myśl, on sam musi ją przyoblec w kształt – uczynić to swym ciałem i głosem. Stąd na początku trzeba doskonalić dykcję, mowę i ciało, uczynić je instrumentami maksymalnie sprawnymi. A jednocześnie rozwijać osobowość.

Jak to wygląda w praktyce? Oglądałam niektóre z zajęć, jakie w ciągu czterech lat studiów odbywają studenci wydziału aktorskiego. Czego się uczą? Na początku między innymi tego,

jak osiągnąć prawdę

Nauka o tym, jak do niej dojść, odbywała się na fragmentach „Kordiana". Przedmiotem zajęć była zbiorowa scena przed katedrą, moment koronacji cara. Studenci I roku pracowali pod kierunkiem Andrzeja Łapickiego i jego asystentów. Dwie godziny zajęć poświęcone były na mozolne, wielokrotne powtórki sceny, która w tekście zajmuje zapewne nie więcej niż trzy strony. Specjalnie przygotowany,

Sławomir Orzechowski i Maciej Orłoś

Adam Bauman, Sławomir Orzechowski i Bogdan Szczesiak

trzystopniowy podest, na którym każdy ma wyznaczone miejsce, stanowił scenę. Pierwszy etap wtajemniczenia, jaki pokonują, wymaga nauczenia się współpracy z partnerami, umiejętności skupienia. Uwagi profesora korygują interpretację, zmuszają do myślenia o sensie mówionego tekstu, jego rytmie i melodii. Każą zastanowić się nad celowością gestu. A więc – mówiąc usiąść czy stać? Każdy wybór coś oznacza, ma dalsze konsekwencje dla kształtu sceny. W którą stronę zwrócić głowę? Opowieść musi zainteresować wszystkich, trzeba ich skupić w pierwszych słowach wokół opowiadania. Jak? Gestem dłoni, ruchem głowy, spojrzeniem? Wszystko musi być naturalne. Historia, którą opowiada student, jest odpowiedzią na wypowiedzianą przed chwilą kwestię siedzącej niżej dziewczyny, musi więc ją właśnie zainteresować najbardziej. Jeśli ona nie słucha – mówi profesor – to ja też nie słucham. Jak zrobić, żeby posłuchała? Są trudności techniczne – jak zejść ze sceny, kiedy się przesunąć, aby umożliwić ruch koledze. Ruch musi być naturalny, coś znaczyć, nie może być zwykłym ustąpieniem miejsca.

Między kolejnymi powtórkami tekstu, pośród uwag o złej dykcji, zbyt cichym mówieniu tekstu, padają uwagi natury ogólnej. I tu nie idzie już tylko o ten fragment „Kordiana", lecz o tajniki aktorskiej sztuki. Jeden ze studentów wypowiada swą kwestię jednym tchem. Profesor zwraca uwagę na konieczność stawiania kropek w tekście, dzieli kwestię na zamknięte obrazy, które należy rozdzielić. Mówi wreszcie, że o prawdzie aktorstwa decyduje między innymi to, że aktor, znając tekst, wiedząc, co powie za chwilę on i jego partnerzy, musi sprawiać wrażenie, że nie wie, co za moment nastąpi. Że dopiero myśli, co odpowiedzieć, że myśl poprzedza wypowiedziane słowa. Nie klepie tekstu, nie deklamuje go, bo to jest czymś sztucznym, drętwym, statycznym. Powinien natomiast sprawić wrażenie – i narzucić je widzom – że rzecz dzieje się teraz, naprawdę, że wydarzenia dopiero w tej chwili układają się w ostateczny splot. Dlatego najpierw iść musi myśl, potem gest czy słowo. Dzielą je ułamki sekund, ale one właśnie decydują o prawdzie.

I znów uwagi konkretne. Zza pleców studentów słychać zrazu cichy, potem coraz głośniejszy śpiew. Wszyscy kolejno odwracają się. Jak zrobić to naturalnie? Najpierw lekki obrót głowy, potem dopiero reaguje całe ciało. Śpiew narasta, potem przerywa

ciąg dalszy na str. 20

Na tych stronach zdjęcia Romana Sumika ze spektaklu „Czekając na Godota" Samuela Becketta, zrealizowanego przez Antoniego Liberę ze studentami IV roku PWST.

MAGICZN

O realizacji filmu Janusza Kidawy

Ignacy Gogolewski

W scenariuszu Ireneusza Iredyńskiego świat wydaje się domem wariatów – każdy z bohaterów jest na swój sposób psychicznie chory. Każdy? Więc może to właśnie jest normalnością, a patologią stan pozornego zdrowia psychicznego?

Jedna ze scen filmu „Magiczne ognie" rozgrywa się na naukowym odczycie. Prelekcję wygłasza Konrad Miazga, bohater filmu. Z zawodu jest psychologiem, pracuje jako terapeuta, pomagając ludziom odnaleźć się na nowo w otaczającym ich świecie. Czy uważa ich za chorych? Wygłaszając odczyt cytuje między innymi zdanie amerykańskiego psychiatry Thomasa S. Szasza: „Celem moim w powyższym eseju jest zadanie sobie pytania: czy istnieje coś takiego, jak choroba psychiczna, oraz wskazanie, że w istocie nic takiego nie istnieje".

Pojęcie zdrowia czy psychicznej choroby nie jest więc jednoznaczne. Jak na przykład zakwalifikować decyzję Konrada, który sam, na własną rękę próbuje odnaleźć mordercę swej ciotki? Chęć zemsty? Przedziwna forma odnalezienia własnej wartości, zachwianej przez rozwód? Naukowy eksperyment psychologa-badacza? Konrad śledzi mordercę, a swoje przeżycia i doznania skrupulatnie notuje na magnetofonowej taśmie. Lekarzu, lecz samego siebie...

Małgorzata przychodzi do Konrada jako pacjentka. Zobaczyła go kiedyś w telewizji i wzbudził jej zaufanie – tak mówi. Przychodzi po pomoc, lecz nie zdradza całej prawdy o sobie. Kiedy jest szczera? Co chce osiągnąć? Dlaczego sprowokowała dramatyczną rozgrywkę między Konradem a swoim mężem? Co chce zyskać?

Czy Biel jest zwykłym mordercą, który swój dobrobyt zbudował na handlu narkotykami i morderstwie starszej pani, czy chorym psychicznie człowiekiem wymagającym pomocy, nie kary? A może seksualnym zboczeńcem?

Ten przedziwny trójkąt to główni bohaterowie „Magicznych ogni". Film Janusza Kidawy nie będzie, jak sądzę, kryminałem w ścisłym znaczeniu tego słowa. Od pierwszej sceny wiemy, kto jest mordercą. Ścigany zdaje sobie sprawę, że jest tropiony, a tropiciel zbyt łatwo, aby mogło to trzymać nas w napięciu, trafia na ślad przestępcy. Reguły filmowego gatunku są więc mocno zachwiane, a kryminalna intryga jest jedynie pretekstem do rozważań o naturze ludzkiej.

Konrad w dalszej części swego wykładu mówi: „Pojęcie choroby psychicznej jest dziś bez względu na jego dotychczasową przydatność przeżytkiem i funkcjonuje w potocznej świadomości jako wygodny mit". Mówi w tym momencie chyba i o sobie – dowodem na to prowadzone z naukową skrupulatnością badania samego siebie.

Jolanta Nowińska i Włodzimierz Adamski

Reżyser Janusz Kidawa

NE OGNIE

Nie jest to jedynie metoda poznawania swego wnętrza, głębszej samooceny, raczej wyraz zwątpienia w ścisły podział między stanem choroby i zdrowia, normalności i patologii, rozumu i nie kontrolowanej emocji. Ostatnia scena to powtórzenie sytuacji pojawiającej się w filmie wcześniej. Konrad z magnetofonem utrwala swoje przeżycia wewnętrzne – określa je słowami i rejestruje na magnetycznej taśmie. Tylko że pościg za mordercą już się skończył, a przedmiotem analizy Konrada jest teraz jego związek z Małgorzatą. Konrad mówi do mikrofonu: „Mieszkamy już razem przeszło cztery miesiące. Przyzwyczailiśmy się do siebie... Jednak eksperyment się udał. Oto ja... chyba jestem szczęśliwy". Taśma się kończy. Ale to nie koniec badania. Własne szczęście także może być tematem naukowej analizy... I.Ł.

Zdjęcia: ROMAN SUMIK

Ignacy Gogolewski i Renata Kossobudzka

Renata Kossobudzka

FILM KRÓTKI I OKOLICE

Wróć to tempo

Młody, zdolny, obiecujący artysta ukończył dzieło, zaprezentował je publiczności. Owacjom nie było końca. Młody zdolny przyjął szczere skądinąd gratulacje, rad, że włożony w dzieło trud w końcu się opłacił, było inne od innych, oryginalne, w sobie tylko właściwym stylu.

– A teraz muszę zrobić zupełnie inny film.

– Właśnie pan zrobił: inny od innych.

– On ma być inny od tego.

Nie wiem, czy ten odwieczny problem da się rozwiązać na początku drogi twórczej, czy może gdzieś dalej, w końcu można żyć i tworzyć w nieświadomości jego istnienia. Iść śladami pierwszych sukcesów, iść w kierunku wskazanym przez pierwsze doświadczenia, w kierunku zaaprobowanym przez publiczność, doskonalić się, szlifować styl? Czy też od razu, póki nie za późno, cofnąć się przed widmem maniery, obejrzeć się na boki, szukać innych przygód we własnym rozumie i swój talent wystawić na nowe próby?

To bywa niebezpieczne, okazać się może, że nowych przygód we własnym rozumie nie ma, a talent jest od – do, a po obu stronach dwóch kresek zieje beznadziejną pustką.

Film animowany jest szczególnie uczulony na to, co się nazywa indywidualnością twórczą – zabrzmi to paradoksalnie – ale nawet przy realizacji seriali, o których powodzeniu decyduje często kształt psiej mordki. Decyduje konwencja rysunku, konwencja dramatu – ktoś ją w końcu wymyślił i narzucił. Na drugim biegunie twórczości fabrycznej zmagają się z plastyką, ruchem i dźwiękiem autorzy-samotnicy, ich filmy są związane tylko z ich nazwiskami, ich nazwiska stanowią o zespole cech ich filmów. Giersz, Kijowicz, Szczechura, Antoniszczak – to już nie nazwiska, lecz firmy, z gruntu odmienne zainteresowania, temperamenty, każda droga w inną stronę.

Oglądam Polską Kronikę Nonkamerową numer 4 Antoniszczaka, na niektórych numerach bawię się jak dziecko, tego właśnie oczekiwałem, przykrość mi sprawia każda najmniejsza nawet próba odejścia od antoniszczakowskiej umowności, jakbym zaglądał na ostatnią stronę „Przekroju": Kern jest. W porządku. O Wacusiu jest: w porządku. Mam swoje szufladki, mam swój stereotyp odbioru i biada mi lub biada nadawcy, który nagle zmieni fale. Ale obok siedzi ktoś, kto mówi, że mu już Antoniszczaki nadojadły, że Antoniszczak całe życie pisze jedną książkę, że tego konia ze skrzydłami, którego kiedyś dosiadł i który go wywiódł na Parnasy, to on tego konia już zajeździł i temu koniowi wypadły piórka ze skrzydeł a z ogona włosie.

Więc co mam powiedzieć Antoniszczakowi? Panie Antoniszczak, rób pan dalej to samo i tak samo. Czy mam go chwycić za rękę wyciągniętą do artystycznego tworzenia i krzyknąć donośnie: wróć to tempo? Spójrz w głęboką studnię swej artystycznej duszy, poszukaj nowych skarbów pod lustrem lśniącej wody.

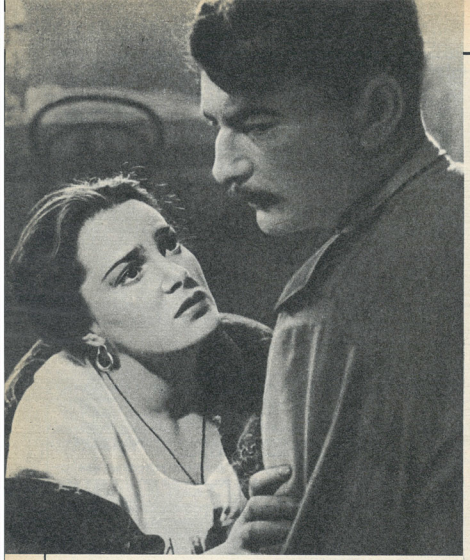
Tak jest ze wszystkim; można się miotać, poszukując drobnych celów, można starać się zaskakiwać publiczność, można ją zabawiać wciąż na ten sam sposób, ale każda twórczość musi mieć swoją dramaturgię i będzie to zawsze dramaturgia podróży w nieznane. Bo oto wdzięczna publiczność powie ci ni z tego ni z owego: co się pan miotasz. Albo powie: wypisał się, wyrysował się, wyśpiewał się. Dość. Dawać następnego. Co ja mam zresztą komuś coś radzić, głupi, co rad udzielają, głupi, co by ich słuchać chcieli, niech każdy robi, co uważa. Na to, co się nazywa indywidualnością twórczą, nie ma siły, bo indywidualność jest silniejsza od twórcy, rozbrat z nią trudny, może się twórca swojej indywidualności co najwyżej przypochlebiać lub próbować ją troszeczkę oszukać. Ale przyjemnie słuchać oklasków, nawet wczorajszych. Można sobie samemu także powiedzieć „wróć to tempo", ale i wtedy echa zaprzeszłych barw będą głośniejsze.

Oto młody człowiek odniósł sukces. Pełny. Dalsze szlifowanie stylu nie ma sensu, można co najwyżej sobie ten styl przetrącić. Dalsze doskonalenie warsztatu nie ma sensu, można ten warsztat co najwyżej popsuć. Mnożyć pomysłów nie sposób, jest już ich mnóstwo, wystarczająco dość.

I nagle ów człowiek naprawdę się przestraszył. Stare lisy animacji, artyści-wygi i twórcy-wyjadacze dadzą sobie radę. Ten młody już wie, że nie może być lepszy, repetować nie chce, nie chce się wlec za sobą samym. Mówi: – Wróć to tempo – póki nie za późno, póki słyszy jeszcze samego siebie. Mówi: – Muszę zrobić inny film. Inny od innych, inny od tego.

Powodzenia. Żagli pełnych wiatru i stopy wody pod kilem.

Arcitenens



Jelena Bystricka i Piotr Glebow

Telewizja Polska przypomina film Sergieja Gierasimowa „Cichy Don" w telewizyjnej, skróconej wersji. Niedawno „Cichy Don" – w ćwierć wieku po premierze – wszedł ponownie na ekrany Związku Radzieckiego.

Rewolucja jak żywioł

„Byłem w wytwórni, oglądałem trzecią serię. Dobre. Bardzo dziękuję za to, że potrafiliście w dwa i pół roku zrobić to, na co ja poświęciłem 15 lat".

Michał Szołochow

Autor „Cichego Donu", oceniając tak pochlebnie ekranizację swej powieści, pomylił się w jednym: choć realizacja filmu rzeczywiście trwała zaledwie dwa i pół roku, pracę rozpoczął Gierasimow 18 lat wcześniej. Urodzony w 1906 roku, wychowany wśród orenburskich Kozaków w Czebarkulu, znający ich życie, obyczaje, humor, nawet sposób chodzenia, był Gierasimow wymarzonym realizatorem kozackiej epopei. Historia opowiedziana w powieści to dla niego „nie oderwany, czysto literacki temat, ale przeżyte życie".

Ukazanie się „Cichego Donu" stało się w Związku Radzieckim sensacją nie tylko literacką. Powieść czytali wszyscy, dyskutowano o niej na łamach prasy literackiej i w fabrycznych klubach, padały słowa zachwytu i potępienia. Gierasimow przyjął powieść jako idealną realizację moralnych i artystycznych zadań nowej literatury. Był pewien, że tak jak istnieje pewne universum – świat Tołstoja, tak po roku 1932, po wydaniu trzeciego tomu „Cichego Donu", można już mówić o świecie Szołochowa. „Cichy Don" stał się dla niego „miernikiem wartości estetycznych", otwarciem nowych dróg w sztuce – także filmowej. „Po »Cichym Donie« – mówi Gierasimow – poczułem to wcześniej, niż zrozumiałem – nie można już było robić sztuki po staremu". Tak więc i biografia, i fascynacja powieścią sprawiły, że ekranizacja dzieła Szołochowa stała się dla reżysera jakby wewnętrzną koniecznością. Twórca „Miasta młodzieży" i „Siedmiu śmiałych", filmów raczej społeczno-psychologicznych, czuł, że i film radziecki po „Aleksandrze Newskim" i „Burzy nad Azją", a także on sam, dojrzeli do epiki. W latach trzydziestych nie udało się urzeczywistnić tego pragnienia. Zrobił „Maskaradę" według Lermontowa. Potem wojna zrodziła zapotrzebowanie na inne filmy.

W połowie lat pięćdziesiątych nie trzeba już było bronić Szołochowa, nikogo już nie oburzała postać „hamletyzującego Kozaczka", przestano doszukiwać się między wierszami powieści różnych „odchyleń" i „izmów". Można było po prostu filmować powieść tak, jak autor ją napisał. I oto w 1957 roku trylogia Gierasimowa została ukończona. Po telegramie Szołochowa twórcy filmu mogli już być pewni, że karkolomne zadanie nie zakończyło się porażką. O tym, że jest to sukces, przekonano się po wejściu filmu na ekrany. Widzowie w ankiecie „Sowietskiej Kultury" uznali „Cichy Don" za najlepszy film roku 1958, Gierasimowa za najlepszego reżysera, a odtwórców głównych ról za najlepszych aktorów roku. A trzeba pamiętać, że w tym samym 1957 roku Kozincew realizuje „Don Kochota", a Kałatozow „Lecą żurawie", film, który triumfalnie obszedł światowe ekrany, uznany za symbol odwilży. Kiedy dziś oglądamy „Lecą żurawie", dostrzegamy w filmie dwie warstwy – czas, o którym opowiada i czas, w którym opowiada. Nie ma wątpliwości, że Kałatozow realizował swój film po XX Zjeździe. Tymczasem film Gierasimowa nie ma w sobie nic z atmosfery czasu, w którym był robiony. Maksymalnie wierny literackiemu pierwowzorowi (jedna z dewiz Gierasimowa: wyrażać siebie poprzez scenariusz, a nie mimo lub wbrew niemu) jest filmowy „Cichy Don" wielką pieśnią o rewolucji. Rewolucji widzianej nie z perspektywy 1957 roku, ale *in statu nascendi*, z perspektywy zwykłego człowieka, uczestnika wydarzeń. Wybór środowiska determinuje ukazanie rewolucji jako żywiołu. Działacz partyjny, intelektualista, carski minister czy generał wiedzą, że rewolucję się r o b i, dla Grigorija Melechowa ona n a d c h o d z i jak powódź, jak burza. Decyzje zapadają gdzieś daleko, ludzie znad Donu widzą tylko ich skutki. I Grigorij Melechow niczego nie rozstrząsa, po prostu najpierw jest z białymi, potem z czerwonymi, potem – zagrożony aresztowaniem – znów ucieka do bandy, ale naprawdę zależy mu na jednym: „wszystko mi obrzydło, i rewolucja, i kontrrewolucja. Chcę pożyć przy swoich dzieciach, zająć się gospodarstwem".

Dla Gierasimowa los Grigorija jest zdeterminowany jego pochodzeniem, charakterem, umiłowaniem ziemi i kozackiej swobody, dlatego rezygnuje z wątku Aleksandra, żołnierza Armii Czerwonej, którego okrucieństwo na długo zraża Melechowa do rewolucji. Spotkanie Aleksandra było przypadkiem, a los Grigorija był nieuchronny. Nie łagodzi także reżyser konfliktu z Koszewojem; młody komunista zabija ukochanego brata Grigorija, później przez swą podejrzliwość gubi jego samego. Nienawiść Griszki jest równie silna, mówi do siostry: „Przestań zadawać się z Koszewojem, jeśli się dowiem, jak żabę, jedną nogą przydepcę, za drugą pociągnę, jak żabę – rozerwę". Ani Gierasimow, ani Piotr Glebow nie tuszują tych rysów bohatera, które dziś mogą wydać się okrutnieństwem. Ludzie byli okrutni, rewolucja była okrutna, los był okrutny... W tym także film jest zgodny raczej z duchem opowiadań Babla czy właśnie Szołochowa niż filmów drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Ćwierć wieku później reżyser zapewnia, że nie zmieniłby, nie złagodził rysunku charakteru Melechowa ani Koszewoja: „Maskowanie tej przepaści (nienawiści do wroga – przyp. red.) pseudohumanistycznymi konstrukcjami, na wskroś wydumanymi, to, moim zdaniem, niepotrzebne wydziwianie".

W jednym z wywiadów przytacza reżyser zdarzenie ze swego dzieciństwa, które tłumaczyć może tę surowość Gierasimowa, jego odwagę w ukazywaniu spraw trudnych, tragicznych.

Kiedy umarła jego ukochana niania, porównywał, jako mały chłopiec, przerażonych w obliczu śmierci rodziców, „zagubionych inteligentów", z daleką krewną zmarłej – „jedną z tych ciotek, co to zlatują się na pogrzeby jak konkurenci na posag". Ta sprawnie i szybko załatwiła pogrzeb, wreszcie na cmentarzu, spojrzawszy w wykopany grób, stwierdziła: „A mogiłka coś przywąska", na co jeden z grabarzy, bardzo spokojny młody chłopak, odpowiedział: „To nic, i tak nie wyskoczy". Zdarzenie to, jak wspomina reżyser, odkryło mu „podstawę tego spokojnego stosunku ludu do śmierci". Zastanawiał się często, czy wielu jest pisarzy, którzy mieliby odwagę przytoczyć tę scenę. Odpowiedź znalazł w bezlitosnej prawdzie Szołochowa.

Sposobów ukazania na ekranie tej bezlitosnej prawdy, połączenia monumentalizmu z najbardziej intymnymi przeżyciami, całej bujności i tragedii kozackiego życia, szukał reżyser wiele lat. Dziś mówi, że nie zmieniłby w filmie ani jednej sceny, ani jednego aktora w ogromnej obsadzie...

Może dlatego, kiedy TV radziecka zaproponowała Gierasimowowi realizację 28-odcinkowego serialu na podstawie powieści Szołochowa, reżyser odmówił.

GRAŻYNA RAMOTOWSKA

Pozdrowienia z belle epoque

FILIP Z KONOPI. Reżyseria: Józef Gębski. Wykonawcy: Jerzy Bończak, Magda Wołłejko, Irena Byrska, Kazimierz Brusikiewicz, Wanda Stanisławska-Lothe i inni. Polska, 1981

Nasz redakcyjny kolega Arcitenens twierdzi, że jedną z podstawowych zasad budowy komedii – zwierzył mu ją podobno pewien zagraniczny reżyser – jest tzw. zasada trzeciego idioty. Polega ona na tym, że kiedy nie wiadomo, jak spointować sytuację, pojawia się nieoczekiwanie wzmiankowany trzeci matoł, który swoją reakcją rzecz całą zwieńcza i zamyka. Wygląda na to, że rola tego trzeciego coraz częściej w swojskich komediach zaczyna przypadać widzowi.

„Filip z konopi" jest komedią gagowo-sytuacyjno-obyczajową, zaś tytuł oznacza chłopczyka, który właśnie ma się urodzić, a po dokonaniu tej ceremonii przyjdzie mu mieszkać wraz z rodzicami na nowym warszawskim osiedlu. Spróbujmy zrekonstruować koleje filmu: scenariusz powstał za czasów Gierka, realizowano film w czasach posierpniowych, kopie zostały wykonane w okresie stanu wojennego, natomiast premiera odbywa się w stanie zawieszonym. W tej sytuacji rzeczywiście nietrudno zostać Filipem z konopi. Nie chodzi wcale o łatwe żarciki z tytułu, bo to prawie jak z nazwiska. Po prostu czas wtrącił swoje trzy grosze, stając się w przypadku tego filmu nadprogramowym gagmanem – i to jest chyba główna zabawa na „Filipie z konopi". Jeśli nawet mało śmieszna, to przynajmniej pouczająca.

W najgorszej sytuacji znajdą się na „Filipie z konopi" miłośnicy kina. Chciałoby się pośmiać, bo widać przecież, że reżyser zna i wielbi Harolda Lloyda, Jacquesa Tati, Bustera Keatona i innych, ale sytuacja jest jak z Gombrowicza: co z tego, że powinno śmieszyć, kiedy nie śmieszy. Trudno oprzeć się podejrzeniu, że reżyserowi chodziło o wywołanie tzw. śmiechu świadomego, prawie jak na seminarium w DKF-ie. Zapomniał, że dowcip działa na zasadzie pewnego mechanizmu psychologicznego, wielką rolę odgrywa tu zaskoczenie. Cała rzemieślnicza maestria mistrzów komedii służy wywołaniu wrażenia, iż wszystkie te niezwykłe przypadki następują najzupełniej spontanicznie. Każdy gag komediowy można, gdyby się chciało, rozebrać na części: po pierwsze struktura, po drugie szczegółowe pomysły naniesione na tę strukturę, po trzecie, po czwarte itd. – wreszcie na końcu owa tajemnicza siła komiczna, która sprawia, że gag śmieszy lub nie. Kiedy w „Moim wujaszku" Tatiego w sterylnej kuchni nowobogackiego domu synek odmawia zjedzenia obiadu, wydając przy tym serię beknięć, my zaś w odróżnieniu od wzburzonej mamusi znamy przyczynę – bo się obżarł na wyprawie z wujem tłustych racuchów od ulicznego sprzedawcy – składniki tego gagu można wyliczyć do kolei, a przecież nie wyjaśnią one, dlaczego wspomnienie tej sceny śmieszy po latach. Może bawi głównie dlatego, że byliśmy wówczas przekonani, iż taki kawałeczek świata w takim odprysku krzywego lusterka oglądamy po raz pierwszy? O gagach z „Filipa z konopi" niczego takiego powiedzieć nie można.

A więc film nie śmieszy. Nie pomaga imponujące grono wykonawców – od Brusikiewicza, Golasa, Dykiel, Korsakówny, Kraftówny, Kłosińskiego, członków kabaretu Laskowika, Pawlika, Siemiona aż po Himilsbacha i tego pana w gumiakach z telewizyjnego filmu Franciszka Trzeciaka, co pasie swoją krowę pod oknami wieżowców, wybudowanych na miejscu jego gospodarstwa. W roli pospolitego ruszenia na ekranie grono to niestety śmieszne nie jest; byłoby zapewne zabawniej, gdyby – zasiadło razem na widowni.

Głównym tematem gagów jest w filmie samochód, a mówiąc dokładniej – maluch, w jednym przypadku syrena. A oto co ponadto powinno nas w „Filipie z konopi" bawić, cieszyć i śmieszyć: osiedla-molochy i tandeta mieszkaniowa, sprzątaczka nucąca pobożne pieśni i skecz na temat, co to takiego czterdzieści cztery, wzmiankowana krowa i cmentarz w roli widoku z okna, sekretarka wypisująca papierki na zasadzie „zrobię to dla pana" i sekretarz obiecujący „zrobię to dla was", kiedy trzeba zatuszować czyjąś gafę, czyli otrzymanie zagranicznej nagrody. A propos – Siemion w tej roli to chyba nasz stary znajomy z „Zezowatego szczęścia", grafolog od napisów w klozecie? Poza tym dowcipy słowne. Ponadczasowe, typu „bez znajomości nawet za mąż nie wyjdziesz", ściśle umiejscowione w czasie: „dom osiądzie równo, jeśli będzie miał kilkadziesiąt dni spokoju" oraz niepokojąco wyprzedzające swą epokę: „ciekawe, na kogo dziś nadadzą", „wszyscy powinni siedzieć, ja to wiem" oraz „podaj nazwiska, adresy, kontakty", jako odzywka z zabawy dzieci. Słowem, by jeszcze raz posłużyć się cytatem z filmu, „panorama racławicko-rakowiecka".

Na pewno nie jest łatwo zrobić dobrą komedię. U nas chyba trudniej niż gdzie indziej. Lokalna trudność polega na tym, by poza wszystkim innym – trafić w ton. Może się bowiem zdarzyć, że prościutka komedia od momentu narodzin scenariusza do premiery przeżyje tyle epok, iż okaże się istnym wehikułem czasu.

A jednak czas w czymś filmowi pomógł – uratował zakończenie. Jest to ciężka, masywna pointa z zupełnie innej opery: gospodarz domu bierze klucze i widocznie z nawyku poprzedniego zajęcia, idąc wzdłuż bloku, obwołuje: koniec widzenia, gasić światła! Po orkiestrowym tutti – ostatnia nuta, by tak rzec, na jednym klawiszu. A to by się tamta publiczność zdziwiła.

BOŻENA JANICKA

Jestem człowiekiem Saniewskiego

Niczyim człowiekiem nie jestem i nikt za mną nie stoi, powiada Saniewski. Podoba mi się to preludium. Oto deklaracja autora prawdziwie niezależnego i samorządnego! A to z okazji pewnej ankiety, w której padło niewinne pytanie: „Co irytuje autora najbardziej w zawodzie krytyka filmowego?". No i Saniewski strzela z grubej rury: koterie, środowiskowe serwilizmy i wszechogarniające sieci, podziały ról. „Pewni ludzie piszą dobrze np. o twórcy A; inni – powiedzmy o twórcy B. Ci pierwsi o filmach B mogą napisać źle lub wcale; podobnie drudzy o utworach pana A. (...) Oczywiście ktoś, kto źle napisze o A czy B, staje się automatycznie człowiekiem tego drugiego" (cytat gwoli zadośćuczynienia tym, co kochają kryptonimy i bez trudu rozwiążą równanie z dwiema niewiadomymi).

Czyżby zatem Saniewski był bezpański? Ano nie, „jestem człowiekiem Pana Boga" – wyjaśnia. Co jednak począć z niewierzącymi? Dla nich to spróbuję zmaterializować Boga Saniewskiego. Ale uprzedzam, że jest groźny i karzący. A więc być człowiekiem Pana Boga znaczy: po pierwsze kochać Paulinę Kael (tę od wydanej u nas przed kilku laty książki „Co dzień w kinie") za jej krytyczną pasję, a Kałużyńskiego za to, że wali między oczy; po drugie – nie ufać teoretyzującym reżyserom (Klubie i Hasowi), bo ich diagnozy są fałszywe, ani filmom Hitchcocka, bo wtórne; po trzecie – cenić tzw. kino moralnego niepokoju i kochać kino bez żywej akcji; po czwarte – nie uwodzić młodych mirażem kariery nie do spełnienia; po piąte – nie śmiać się z Dänikena; po szóste..., po siódme...

Mnie to na ogół odpowiada – choć zapewne nie dla wszystkich ta ewangelia – więc jestem człowiekiem Saniewskiego! Mimo iż niewinności nie kino mnie pozbawiło, lecz bolesna akupunktura dnia codziennego (co wcale nie przemawia przeciwko tytułowej tezie autora, obnaża tylko jego niewinność).

Teksty, o których mowa, powstały przed sierpniem 1980 roku i w niemal identycznej postaci (co łatwo sprawdzić w rocznikach „Odry", gdzie były drukowane) ukazały się w książce. Na szczęście uniknął Saniewski pokus okolicznościowych wygibasów, od jakich rojno było nie tylko w naszej krytyce, pozostawił niedomówienia i „miejsca niedookreślenia". Również pytanie: „Czy jednak, mówiąc wprost, udałoby mi się powiedzieć więcej, niż posługując się aluzją?", które wygląda jak motto całości, nie przestało być pytaniem bez jednoznacznej odpowiedzi.

Są tacy, co kupowali „Odrę" dla felietonów Urszuli Kozioł, i tacy, co dla tekstów Saniewskiego. Bo też, istotnie, jest pisarstwo Saniewskiego przedniej marki: krytyka to cięta i krzepka, bez kompleksów odbijająca frustracje kina naszych czasów i piszących o nim; klarowna i efektowna (co rzadko idzie w parze), wyważona, a przecież z drapieżnym pazurem (co jeszcze rzadziej), nie dla maluczkich, a popularna zarazem.

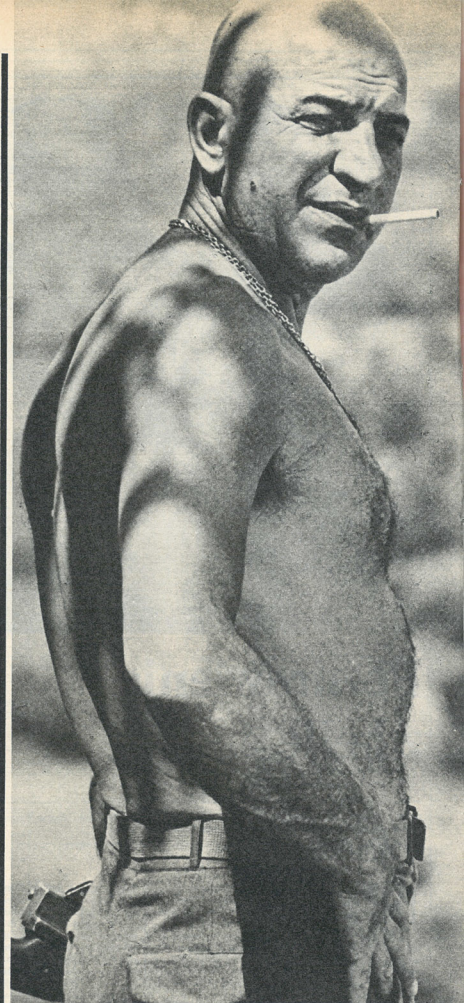
Saniewski nie stroni od kokieterii, ale takiej, która kole, a nie łaskocze. Zresztą, tyle jej akurat, ile trzeba, by zdobyć sobie zaufanie czytelnika. Jak choćby owa zabawna, lecz jakże trafiona systematyka bezpłciowej nudy w kinie lat siedemdziesiątych, rozróżniająca hermafrodytyzm nieznośny, sympatyczny i aktywny. „Typowy hermafrodyta – pisze Saniewski – nie ma najczęściej nic interesującego do powiedzenia, a ponieważ nie potrafi nawiązać z kimkolwiek żywego kontaktu, zamiast mówić, rozwlekle gaworzy, bez specjalnego przejęcia odkrywając prawdy na ogół po stokroć już odkrywane. Napuszony i patetyczny – staje się nieznośny. Zwyczajny, szczery, bezpośredni – może nawet być sympatyczny, choć przecież także nie rozgrzewa emocjonalnie i po pewnym czasie nuży". A hermafrodytyzm aktywny? „Słusznie pogardzając tanią jatką, mocnymi efektami dla efektu, popada (...) jednak w drugą skrajność, w nijakość". Po przykłady niekoniecznie trzeba sięgać do książki.

Najlepiej czuje się Saniewski jako analityk. Do majsterszytków filmowej analizy zaliczyłbym szkice o „Casanowie" Felliniego, „Locie nad kukułczym gniazdem" Formana czy „Czasie Apokalipsy" Coppoli, imponujące celnością sądu i efektownością wywodu. Gorzej ma się w roli autora syntetycznych panoram, co zdradził felietonem „Słoń a sprawa polska", powstałym przy okazji referatu na weneckie seminarium filmowe. Zadanie na temat nie wyszło: jest banalne i miałkie, przeniknięte duchem hermafrodyty sympatycznego. Cóż, ludzie Pana Boga są też tylko ludźmi!

A przecież warto czytać Saniewskiego. Nie tylko wtedy, kiedy pociąg zatrzyma się w Płyćwi. Także w Warszawie. I nie tylko, kiedy jest się człowiekiem Saniewskiego.

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Wiesław Saniewski: „Niewinność utracona w kinie", Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981



„Kojak" – serial kryminalny był „natchnieniem" realnego przestępstwa... **Telly Savalas**

Czy film kryminalny może pobudzić widza do popełnienia przestępstwa?

ROZKOSZ

„Życie na gorąco" nikogo – na szczęście – nie skłoniło do konfliktu z prawem

Leszek Teleszyński i Barbara Brylska

ZOFIA KRAJEWSKA-SZUKALSKA

ZNA ZABAWA

Filmy sensacyjne i kryminalne uważa się na ogół za te pozycje programowe, których głównym – jeśli nie jedynym – celem jest dostarczenie rozrywki. To usprawiedliwia twórców, którzy jak mogą, uatrakcyjniają swe dzieła: trupów coraz więcej, krew leje się coraz obficiej, a bijatyki, pościgi i wypadki samochodowe pokazywane są z coraz większą perfekcją.

Telewizja Polska nie może równać się z amerykańską, japońską czy zachodnioniemiecką, jeśli chodzi o liczbę pokazywanych scen drastycznych. Nie liczyłam, ale chyba nie oglądamy dziesięciu aktów przemocy w ciągu godziny, jak Amerykanie i Japończycy. Nie słyszałam również, aby w Polsce dokonano morderstwa na wzór telewizyjny, jak uczynił to pewien piętnastoletni chłopiec amerykański, który obrabował i następnie zamordował starszą panią, a przed sądem powołał się na swój ulubiony serial telewizyjny „Kojak". Inne przerażające wydarzenie miało miejsce w RFN, gdzie dwie panienki, trzynasto- i czternastoletnia, udusiły siedmioletniego chłopca w sposób analogiczny, jak w oglądanym przez nie filmie „Rozkoszna zabawa".

Dlaczego jednak lubimy oglądać filmy sensacyjne? Jeśli spróbowalibyśmy zapytać o to znajomych, najczęściej usłyszelibyśmy, że stanowią dobrą rozrywkę. Podobnie jest z powieściami kryminalnymi, które mają ogromną liczbę zwolenników rekrutujących się ze wszystkich warstw społecznych. Filmy kryminalne, jak i literatura tego typu, są przeciwwagą dla codziennych kłopotów. Inaczej mówiąc, są relaksem, zabawą, rozrywką, ale nie tylko – usypiają świadomość, powściągają popędy, których zaspokojenie w życiu realnym byłoby sprzeczne z normami akceptowanymi przez społeczeństwo.

★ ★ ★

Mimo wielu przeprowadzonych badań socjologicznych i psychologicznych spór o rzeczywiste przyczyny i skutki oglądania scen drastycznych pozostaje nadal nie rozstrzygnięty. Ma on zresztą swoją historię sięgającą starożytności. Wówczas już wyodrębniały się dwie teorie dotyczące skutków prezentowania agresji i przemocy, chociaż nie dotykały przyczyn pojawiania się drastyczności w sztuce. Platon i jego zwolennicy uważali, że skutki przedstawiania takich scen są społecznie niebezpieczne, zaś Arystoteles przeciwnie, im właśnie przypisywał siłę oczyszczającą. W naszych czasach problematyką tą zajmował się m.in. Zygmunt Freud. Według Freuda w naturze człowieka tkwi wiele destrukcyjnych skłonności, które dopiero na widok przemocy ulegają rozładowaniu. Niezaspokojone potrzeby i popędy uzewnętrzniają się w marzeniach sennych. Podobne poglądy reprezentował marksista de Sade, u którego natura człowieka wygląda jeszcze bardziej ponuro niż u Freuda. Redukcja, rozładowanie ukrytych popędów następuje – zdaniem de Sade'a – nie tylko w wyniku oglądania scen drastycznych, ale właściwie dopiero na skutek uzewnętrznienia się tych popędów w zachowaniu rzeczywistym. Obsceniczna twórczość markiza – oparta w głównej mierze na obserwacjach rzeczywistości oraz własnych doświadczeniach – dopiero po prawie dwustu latach stała się tworzywem dla filmu. Do jednego z jego dzieł sięgnął Pasolini realizując „Salò, czyli 120 dni Sodomy"; film ten, mimo iż wywołał burzę protestów, cieszył się ogromną popularnością. Oglądanie przemocy i agresji zawsze zresztą budziło duże zainteresowanie, graniczące niejednokrotnie z histerycznym podnieceniem. Różnego typu widowiska w starożytności i średniowieczu, publiczne egzekucje poprzedzane okrutnymi męczarniami skazańca, przyciągały setki obserwatorów, których reakcje nie miały nic wspólnego ze smutkiem czy przygnębieniem, a wiele z ekstazą i podnieceniem.

★ ★ ★

Obserwując twórczość polskich reżyserów specjalizujących się w filmach kryminalnych można wnosić, że jedynym ich celem jest dostarczenie rozrywki. Usprawiedliwia to twórców, którzy nie muszą dbać o realizm, ani o obiektywizm, ani o prawdę psychologiczną; także krytyków – nie ma bowiem potrzeby przeprowadzania analiz historycznych, społecznych, psychologicznych, nie istnieje konieczność pisania o obrazach, które przesuwają się w masie innych, nie zostawiając żadnych trwalszych śladów w świadomości odbiorców.

I wszystko byłoby w porządku, gdyby właśnie nie... odbiorca, który film kryminalny nie zawsze ogląda jedynie jako rozrywkę, relaks, zabawę. Spróbujmy się temu przyjrzeć poprzez wyniki badań Ośrodka Badania Opinii Publicznej i Studiów Programowych dotyczących dwóch serialii: „07 – zgłoś się" i „Życia na gorąco". Przy badaniu koncepcji tego ostatniego pewne zagadnienia ujawniły się w sposób zaskakujący. Krytycy uznali „Życie na gorąco" za film skończenie zły, jeśli o nim pisali, to tylko w pogardliwym, ironicznym tonie. Tymczasem dane uzyskane w badaniu ogólnopolskim nad recepcją filmu wcale nie skłaniają do śmiechu, choć może go wywołają. Około 80 procent odbiorców serialu (a każdy odcinek oglądała ponad połowa naszego społeczeństwa) uważało, że spełniał on funkcje poznawcze i wychowawcze. Taki sam procent badanych nie dostrzegł w „Życiu na gorąco" scen lub postaci, które wydawałyby się nieprawdopodobne lub nieprawdziwe. Widzowie cenili sobie możliwość poznania – w ciekawej, trzymającej w napięciu formie – międzynarodowych stosunków politycznych i ekonomicznych, roli ONZ, problemów związanych ze ściganiem zbrodniarzy hitlerowskich oraz pracy polskiego dziennikarza. Oto kilka wypowiedzi: „Można poznać wpływ zbrodniarzy hitlerowskich na politykę światową, dowiedzieć się, że wciąż prowadzą swą działalność". „Pozwala zrozumieć wielkie świństwa wielkiego świata". „Bohater chce wykryć przestępców hitlerowskich, którzy działają nadal szerząc zło i krzywdę". „Stara się doprowadzić do ich procesu w Polsce". Myślę, że sam temat uczynił widzów bezbronnymi wobec tego serialu, ponieważ w „Życiu na gorąco" poruszano problemy, które choćby z racji polskich doświadczeń nie mają nic wspólnego z rozrywką. Dlatego odbiorcy nie dostrzegli konwencji przyjętej przez twórców i wobec tego nie kwestionowali realizmu serialu.

Podobnie jest odbierany film „07 – zgłoś się". Jego widownia (zarówno części wyświetlanej w roku 1976, jak i ostatnich odcinków) sięga 70 procent dorosłej ludności kraju. Aż 63 procent widzów oceniło sposób pokazywania milicji w filmie jako realistyczny, a 8 procent oglądających uważało nawet, że jest to film dokumentalny. Również środowisko przestępcze, zdaniem większości ankietowanych, przedstawiono prawdziwie, a bohater – porucznik Borewicz – został prawie jednoznacznie zaakceptowany przez telewidzów. Nie może jednak konkurować z popularnością redaktora Maja, szczególnie u młodszej i piękniejszej części widowni. Niemniej większość odbiorców „07 – zgłoś się" uznała bohatera za inteligentnego, sympatycznego, a około 70 procent wypowiedziało się, że jest przystojny i pełen wdzięku.

Omawiane serialе polskie pełnią – jak wynika z badań – obok funkcji rozrywkowej, zabawowej, także poznawczą, co prawdopodobnie nie było zamiarem ich twórców. Na szczególne zawarte w nich sceny przemocy i agresji nie są w stanie przemówić do odbiorcy z taką siłą, aby spowodować w życiu społecznym zachowania wzorowane na pokazywanych w filmach.

★ ★ ★

Interesującemu nas tu zagadnieniu, czy fabularny utwór telewizyjny ukazujący aspołeczne działania może pobudzić odbiorców do popełnienia analogicznych czynów, poświęcono – bez rozstrzygających rezultatów – wiele badań.

Ciekawy, ale i kosztowny eksperyment przeprowadzili badacze amerykańscy. Wyselekcjonowanym grupom pokazywano film kryminalny „Centrum medyczne", którego zakończenie zrealizowane było w trzech wersjach (w pierwszej bohater zostaje ukarany, w drugiej unika kary, a w trzeciej – rezygnuje z popełnienia przestępczego czynu). Liczono, że odbiorcy drugiej wersji filmu, w każdym razie grupa dobrana z marginesu społecznego, zachowa się analogicznie jak bohater, który rozbija kasetę i kradnie pieniądze przeznaczone na centrum medyczne. Na ulicy w okolicach budynku, w którym przeprowadzano eksperyment, poustawiano identyczne kasety pełne pieniędzy, badanych dodatkowo stresowano, utrudniając im otrzymanie obiecanych za udział w doświadczeniu radioodbiorników. Mimo tych zabiegów ludzie z tzw. marginesu społecznego w żaden sposób nie chcieli rozbijać kaset z pieniędzmi, pobili jedynie klika osób z personelu i zanieczyścili klatki schodowe oraz sale projekcyjne.

W historii kina znany jest przypadek, że film tak głęboko przemówił do znacznych grup społecznych, iż wywołał gwałtowne zachowania. Mowa o arcydziele D.W. Griffitha „Narodziny narodu". Spowodowało ono demonstracje Murzynów, zamieszki w kilku południowych stanach oraz gwałtowne powiększenie się szeregów Ku-Klux-Klanu. Było to jednak w początkach stulecia. Naszemu ładowi społecznemu – jak na razie – polskie filmy kryminalne nie zagrażają, byleby tylko widzowie nie czerpali jedynie z nich wiedzy o świecie.

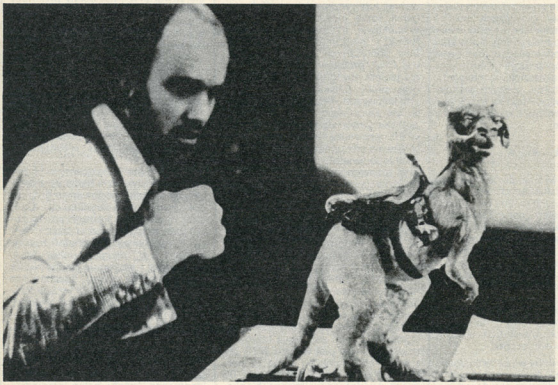
Widowiskowy film „Imperium kontratakuje" – kontynuacja wątków fabularnych „Gwiezdnych wojen" – to jedno z największych przedsięwzięć produkcyjnych ostatniego dziesięciolecia.

Pod pewnymi względami „Imperium kontratakuje" przewyższyło „Gwiezdne wojny", z którymi tworzy pierwszą i drugą część trylogii osnutej wokół losów Luke Skywalkera, Hana Solo, księżniczki Lei Organy oraz ich „dworu" z człekokształtnym Chewbaccą i dwoma robotami Artoo-Detoo i See-Threepio. Mają oni śmiertelnego wroga – dowódcę sił krwiożerczego i totalitarnego Imperium, Dartha Vadera. Konflikt między Imperium i Rebeliantami, obrońcami wolności i najszczytniejszych ludzkich ideałów, wciąż narasta i mimo wielu dramatycznych zwrotów daleko mu do końca.

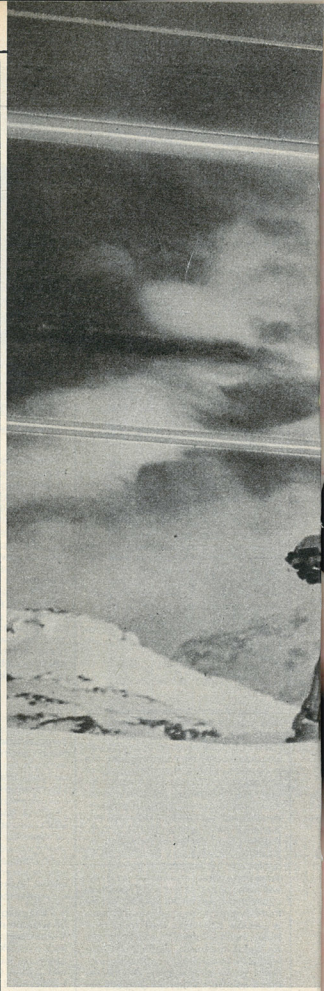
George Lucas, który to wszystko wymyślił i sam reżyserował „Gwiezdne wojny", („Imperium" zrealizował Irvin Kershner), ma jeszcze w zanadrzu dwie dalsze trylogie. Pierwsza dzieje się dwadzieścia lat wcześniej, w latach młodości Dartha Vadera i ojca Luke Skywalkera, kiedy to obaj byli młodymi szlachetnymi Rycerzami Jedi, a konflikt między nimi doprowadził do zmiany frontu i przejścia Dartha Vadera na stronę Imperium. Trzecia trylogia rozgrywać się będzie 20 lat później. Luke, Han i Leia – o ile doczekają – będą dojrzałymi ludźmi i przeżywać będą zupełnie innego rodzaju konflikty niż obecnie.

Czy ten gigantyczny plan, największy, jaki kiedykolwiek podjęto w kinematografii, doczeka się pełnej realizacji – nie wiadomo. George Lucas, pytany o to, powiedział, że praca nad jednym filmem zajmuje mu około 3 lat, trzeba by więc około 30, aby powstał cały cykl złożony z trzech trylogii. „Nie wiem, czy dożyję, czy wytrzymam, czy wytrzymają widzowie. W każdym razie wszystko, co robimy, uwzględnia rozmaite współzależności, konsekwencje fabularne i psychologiczne wszystkich pozostałych części, tak, aby pasowały do siebie".

Atmosfera „Imperium..." od samego początku nawiązuje do atmosfery „Gwiezdnych wojen". Od pierwszego obrazu, gdy statek kosmiczny Luke Skywalkera przemierza kosmiczną przestrzeń w takt sławnego motywu muzycznego Williamsa, wchodzimy bez trudu w historię dziwną, niezwykłą, ale jakże dobrze znajomą. Oto śnieżne pustkowia Planety Hoth, na której schronili się Rebelianci. Wprawdzie Gwiazda Śmierci, planetopodobny statek kosmiczny Imperium, został unicestwiony brawurowym atakiem myśliwców rebelianckich, ale Darth Vader wciąż żyje i nie spocznie, dopóki nie podporządkuje całego wszechświata swej woli opętanej manią wielkości.



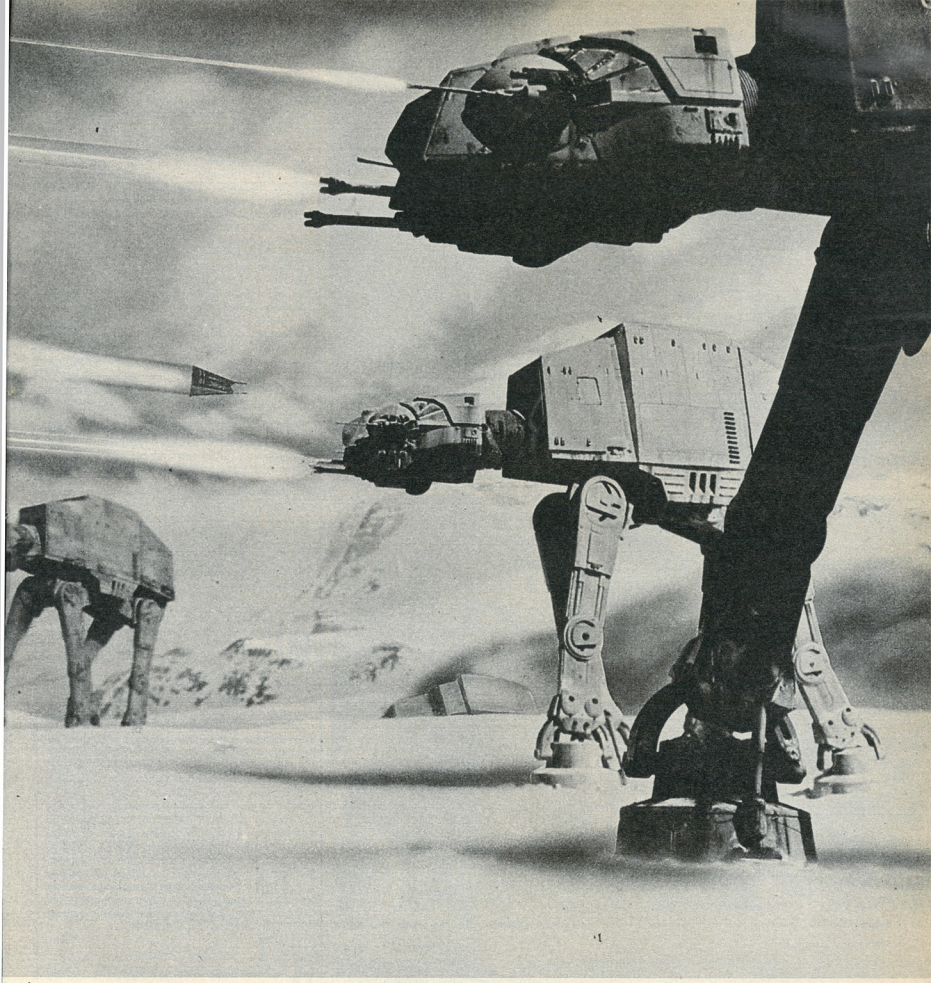
Tak animowano Tauntauna... fot. American Cinematographer



Śnieżne Łaziki w akcji...

ZA KULISAMI KONTRATAKUJĄCEGO IMPERIUM

Jak w przypadku wszystkich tego rodzaju filmów, sukces „Imperium..." opiera się w decydującym stopniu na specjalnych efektach wizualnych. Zaangażowano do ich realizacji niewiarygodnie wielki zespół ludzi. W oficjalnej czołówce filmu naliczyłem ponad 260 nazwisk, z których co najmniej setkę można by umieścić w kategorii pracowników twórczych lub pomocniczo-twórczych, stosując naszą terminologię. Film powstawał zasadniczo w trzech miejscach: w angielskiej wytwórni Elstree pod Londynem, dysponującej największą dziś halą zdjęciową, liczącą 76 m długości, 37 m



fot. Ameryka

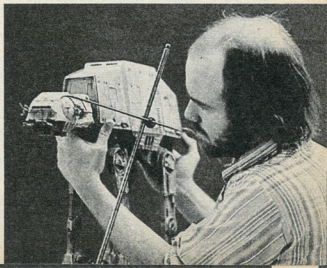
szerokości i prawie 14 m wysokości- można by w niej rozgrywać mecze piłkarskie! Hala ta została wybudowana z okazji poprzedniego filmu Lucasa i nosi nazwę „Star Wars Stage". Plenery zimowe planety Hoth filmowano w Norwegii, na lodowcu pokrywającym szczyty nad przełęczą Finse. Ale prawie piąta część filmu powstawała w warunkach zupełnie innych: w przypominających nowoczesną fabrykę budynkach firmy Industrial Light and Magic w San Rafael w Kalifornii, wyspecjalizowanej w skomplikowanych zdjęciach kombinowanych. Fizyka, optyka, chemia, mechanika, elektronika; lasery, ciekłe kryształy, komputery; przede wszystkim jednak nieokiełznana fantazja młodych fachowców. W tej firmie prawie w ogóle nie spotyka się pracowników liczących ponad 30 lat!

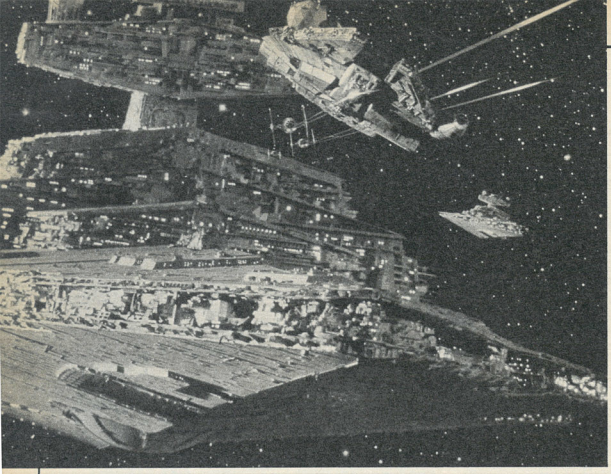
Większość filmowych podróży transgalaktycznych odbywa się w rzeczywistości na przestrzeni kilku metrów kwadratowych. Używa się do tego celu malowanego tła oraz modeli, których skala musi być obliczana przez komputery. Istniało siedem modeli „Sokoła Millennium", przemytniczego statku kosmicznego Hana Solo, zdolnego przekroczyć prędkość światła (oczywiście, o ile Chewbacca nie przeprowadza właśnie kolejnego remontu!). Największy model ważył 40 ton i został zbudowany w stoczni Pembroke Docks w Walii; najmniejszy miał średnicę niewiele większą od dwudziestogroszówki. Były modele-skorupy, przeznaczone do filmowania z zewnątrz, były też arcydzieła elektroniki, wypełnione

ciąg dalszy na str. 14

... i w rzeczywistym wymiarze

fot. Ameryka





Gwiezdny kosmodrom fot. Ciné-Revue

Mędrzec Jedi

Kosmodrom od wewnątrz

Carrie Fisher, Harrison Ford, Mark Hamill i Chewbacca

fot. American Cinematographer

ciąg dalszy ze str. 13

skomplikowaną aparaturą, umożliwiającą im autonomiczny ruch.

Jedną z opatentowanych tajemnic Industrial Light and Magic jest sposób animowania, to jest nadawania ruchu modelom tak, aby otrzymać całkowite złudzenie ruchu normalnego. Dotyczyło to zwłaszcza gigantycznych „Łazików Śnieżnych", którymi siły zbrojne Imperium atakują planetę Hoth. Te metalowe stwory wysokości kilkupiętrowych kamienic poruszają się na długich, wielbłądzich nogach. Ruch ich charakteryzuje niepowstrzymana moc i pewna niezdarność. Żaden budżet nie wytrzymałby kosztu budowy maszyn tego rodzaju. To, co widzimy na ekranie, jest mistrzowskim powiększeniem niewielkich modeli (około 30 cm wysokości) filmowanych na stołach trikowych w hali ILM. Ostrzeliwujący żołnierze rebeliancy filmowani byli w Norwegii, w odległości 15 tys. kilometrów. Istniał też większy model, mniej więcej metrowy, wyposażony w silnik. Pracowano nad nim tak długo, aż twórcy zadowoleni byli z jego ruchów. Wówczas ruch ten zarejestrował komputer, w którego pamięci powstał wykres drogi przemierzanej przez kilkanaście punktów wyznaczonych na „ciele" Łazika. Małe modele przesuwano według wskazówek komputera, który tak te „ruchy" obliczył, że filmując klatka po klatce uzyskano wrażenie absolutnej ciągłości.

Podobnie animowano figurki Tauntaunów, śnieżnych stworów o głowach kozy, skaczących jak kangury, na których grzbietach ludzie przemierzają śnieżne pustkowia. Było to zadanie trudniejsze, bowiem niektóre sceny wymagały zbliżeń i na przełęcz Finse musiano sprowadzić „prawdziwego" Tauntauna; Han Solo szuka z jego grzbietu śladów zaginionego Luke'a.

W wielu ujęciach konieczne były zdjęcia powietrzne. Technika tych zdjęć to znów domena firmy Wesscam Cinematographer. Opracowano w niej żyroskopowe, zdalnie sterowane urządzenie, które przymocowuje się do burty helikoptera. Zapewnia ono pełną stabilizację kamery z całym wyposażeniem dodatkowym i „trzymanie ujęcia" z dokładnością do 5 miliradianów, czyli mniej więcej 3 minut kątowych w obu kierunkach (góra-dół, prawo-lewo). Co to oznacza w języku laików? Wiadomo jak trzęsie, wibruje i „rzuca" helikopter, który poza tym, choćby z przyczyn bezpieczeństwa, musi wykonywać zwroty i „skoki", często nagłe. Otóż kamera zainstalowana w tym urządzeniu „przykleja" się do obiektu filmowanego i trzyma go w centrum obiektywu niezależnie od jakiegokolwiek ruchu helikoptera. Nie ma, praktycznie rzecz biorąc, żadnej różnicy między ujęciami z nieruchomego statywu i z pokładu. W dodatku urządzenie to zapewnia stałe warunki klimatyczne kamerze, w przedziale od plus 30 do minus 90 stopni Celsjusza. A zdjęcia w Finse realizowano w lutym 1979 r., w pamiętną „zimę stulecia"...

Przedsięwzięcia takie, jak trylogia kosmiczna Lucasa, nie tylko przynoszą ogromne zyski. Rozwijają także technikę filmową i to często o całe dziesięciolecia. Podczas zdjęć do „Gwiezdnych wojen" dokonano kilkunastu wynalazków, opatentowanych i służących dziś nie tylko technice kina. To samo było przy realizacji „Imperium kontratakuje". Dzięki takim filmom możemy dokonywać stałego marszu naprzód.

Na podstawie „American Cinematographer"

opracował Z. ORSKI

Moja historia kina

Życie dzieła filmowego

ALEKSANDER JACKIEWICZ

„Sprawiało mi przyjemność rozmyślać nad kinem". Tych słów Karola Irzykowskiego użyłem jako motta do „Fenomenologii kina", której tom I, pt. „Narodziny dzieła filmowego", opublikowałem niedawno (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981), A oto moich „rozmyślań nad kinem" ciąg dalszy.

Zapiski, które tu dziś zaczynam, złożą się na kolejny tom „Fenomenologii kina". Oczywiście, dla tego celu będę musiał je „unaukowić", scalić, dopełnić – rozszerzając bazę teoretyczną rozważań i egzemplifikację, słowem – usystematyzować. Ale bez przesady, dzisiejsza nauka bowiem jest coraz częściej, jak krytyka, żywa i otwarta. No i nazwać trzeba będzie rzecz inaczej. Może, jak dzisiejszy odcinek – „Życie dzieła filmowego".

O dziele filmowym pisałem już w tomie I „Fenomenologii". O modelowym, dziele jako takim. Ale podobne traktowanie rzeczy już wówczas mi nie wystarczało: przedmiot rozważań pozostawał nazbyt uogólniony. Więc sięgałem po realizacje konkretne („Nietolerancja" Griffitha i „Mleczna droga" Buñuela, western i burleska). Opowiadałem o narodzinach dzieła filmowego przed kamerą, ale znów dawałem przykłady określonych sposobów produkcji i realizacji: De Laurentiisa, Felliniego czy Wajdy.

Teraz będzie – powiadam – życie dzieła fimowego. Życie dzieła, to znaczy z grubsza – dzieje dzieła. Jego historia, jak się pisze historię człowieka w świecie. Ale historię składającą się zawsze z losów realnych ludzi, grup i społeczeństw. Będzie więc historia filmów, szkół, gatunków.

Pierwszą część „Narodzin dzieła filmowego" wypełniły rozważania nad filmem, filmami jako owocem kultury. Uwarunkowania kulturowe, odciskanie się kultury minionej i aktualnej w danym utworze poprzez proces jego realizacji, a także obecność dzieła filmowego w kontekście kultury zajmowały mnie szczególnie. Również tu będę to uwzględniał. Każdy film powstaje w określonym kraju, należy do określonej tradycji, istnieje w określonym czasie. Od tego zależy jego sens, treść, uroda. Wreszcie jego recepcja w kraju macierzystym i poza granicami, jego rola w świecie. Od życia filmu zależy kulturowe oblicze kina, a od tego oblicza udział kina w rozwoju kultury.

Ostatnia sprawa związana z „Narodzinami dzieła filmowego" to pojęcie „fenomenologii" użyte w tytule projektowanej przeze mnie całości. Nie wyjaśniałem go tam, gdyż – nie powołując się nigdzie na fenomenologię filozoficzną – uważałem już dość powszechnie w humanistyce zrozumiały ów brak za dowód ograniczenia się autora do samej metody fenomenologicznej: do rozmyślania nad kinem jako fenomenem, zjawiskiem, faktem, przedmiotem. Tymczasem okazało się to niewystarczające. Więc posłuże się tekstem mojego współpracownika, Zbigniewa Benedyktowicza (pracujemy nad antropologią kina i chyba dość podobnymi metodami), który rzecz wystarczająco jasno i popularnie ujął. Relacjonując w „Polskiej sztuce ludowej" (nr 1/1980) „Fenomenologię religii" Gerarduса van der Leeuv'a (Warszawa, 1978), stwierdza: *Treścią świadectwem fenomenologii jest (...) to, co dane i interpretacja.*

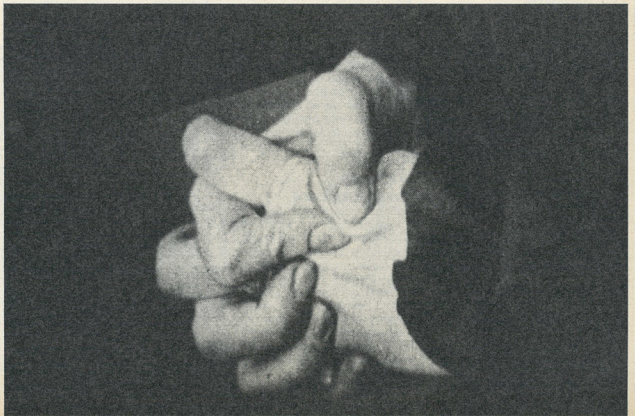
Fenomenologia, jakkolwiek mówiąca o przeżyciach, nie jest psychologią. Nie interesują jej subiektywne stany, odczucia, doznania, ale zobiektywizowane, udokumentowane (...) przeżycia, w takim rozumieniu, jakie zawiera w sobie np. „przeżycie drzewa, jako epifanii życia, odradzania się, młodości nieśmiertelności" itp. i dalej: *Nawiązanie do tradycji nauk humanistycznych, opierających się na rozumieniu (Dilthey), ta głęboka dialektyczność – „Cała istota fenomenu dana jest w tym, że jawi się »komuś«. Kiedy ów „ktoś" zaczyna mówić o tym, co się jawi, wówczas mamy do czynienia z fenomenologią" (...) – pozwala porównać charakter postępowania fenomenologicznego do rozmowy, jaką prowadzi badacz z rzeczywistością (dokumentami, wypowiedziami, faktami, odnoszącymi się częstokroć do dalekiej przeszłości, w tym sensie do za-światów) i przyznać, że: „Fenomenologia nie jest wyspekulowaną metodą, lecz prawdziwą ludzką działalnością życiową, która polega na tym, że nie gubimy się ani w rzeczach, ani w naszym ego, nie unosimy się, jak Bóg, nad rzeczami, ani nie poruszamy się wśród nich jak zwierzęta, lecz czynimy coś, co nie jest dane ani zwierzęciu, ani Bogu: stoimy rozumiejąco na uboczu i oglądamy to, co się nam ukazuje" (...).*

W „Mojej historii kina" będę korzystał przede wszystkim z oglądanych aktualnie filmów na pokazach w zorganizowanej przez DKF „Kwant", a prowadzonej przeze mnie Akademii Filmowej dla warszawskiego środowiska studenckiego, oraz na projekcjach Studium Doktoranckiego w Instytucie Sztuki PAN, również przeze mnie prowadzonych. Pomocą mi będą też materiały do wykładów, seminariów i konwersatoriów, jakie dla obu imprez przygotowuję. Stąd pewna przypadkowość doboru dzieł i komentarzy, której nie uniknę. Będę usiłował ją zmniejszyć odwoływaniem się do dzieł zapamiętanych, wcześniej zanotowanych oraz do moich dawniejszych tekstów.

Interesuje mnie dzieło filmowe, dzieło modelowe, jak i konkretne. Interesuje mnie jego anatomia, jak i jego wewnętrzne życie, bo dzieło jest strukturą i zarazem – co już zaznaczałem mocno w „Narodzinach dzieła filmowego" – przebiegiem, a przynajmniej strukturą żywą. Interesuje mnie jednak również mój odbiór, życie dzieła nie tylko w nim samym, nie tylko w historii, także we mnie. Obejrzawszy film, noszę go w sobie, ulega on w mojej świadomości różnym przemianom. Nawet wtedy, kiedy go po raz drugi nie oglądam: jedne filmy piękniją, inne brzydną, a jeszcze inne w ogóle się kończą. Cóż dopiero za kolejnymi oglądami! Bo wówczas dzieło musi zmieścić się między dziełami inne, które sobie równolegle przyswajam (nie tylko zresztą dzieła filmowe). Szerzej: włączać się musi w mijający i zmieniający się czas. Wreszcie w mijającego i zmieniającego się mnie. Przecież zawsze, czy tego chcę, czy nie, odbieram dzieło przede wszystkim z perspektywy mnie dzisiejszego.

Opowiem – jak zaznaczyłem w tytule cyklu – własną historię kina. Zresztą każdy historyk, który stara się obcować z przedmiotem badań bezpośrednio, „stojąc rozumiejąco na uboczu", ale „rozumiejąco", to znaczy „działając", pisze historię w l a s n ą . Wiem – co zresztą na marginesie, ale w tą sprawą stykam się często, więc warto ją tu poruszyć – że mówienie, iż historycy tworzą historię kina, mocno drażni twórców filmów. Niestety dla nich: my ją bierzemy za swoją. I chociaż żyjemy z nich, nawet z dziejów ich dzieł, owym dziejom w naszym procesie badawczym dajemy przede wszystkim n a s z ą strukturę. Dla poparcia tego znów posłużę się tekstem cytowanego wan der Leeuv'a, który mam pod ręką. Oto co o strukturze mówi holenderski uczony (zresztą widzi on wiele wspólnego między fenomenologią a strukturalizmem). Cytuję wciąż za Benedyktowiczem: *Można ją opisać jako wprowadzenie pewnego planu w chaotyczną gmatwaninę wątków tzw. rzeczywistości. Plan ten nazywa się strukturą. Struktura to związek, który nie jest ani jedynie przeżywany, ani też jedynie wyabstrahowany logicznie czy kauzalnie, lecz – rozumiany (...). Struktura jest sensownie uczłonowaną rzeczywistością. Sens zaś należy częściowo do samej rzeczywistości, a częściowo do kogoś, kto stara się ją zrozumieć (...).*

W pierwszej partii niniejszych zapisków, która potrwa dłuższy czas, opowiem o życiu filmu niemego. No i nie tak uczenie. ■



„Nietolerancja" Davida W. Griffitha

Oriana Fallaci określiła Petera Sellersa mianem największego współczesnego komika. Mimo że Fallaci nie jest krytykiem filmowym, trudno nie przyznać jej racji. Sellers był perfekcjonistą, ale płacił za to wysoką cenę.

WYS

Urodzony 8 września 1925 w Southesa jako syn próżno walczących o rozgłos artystów – pianisty i aktorki estradowej, Sellers od najmłodszych lat żył w atmosferze niespełnienia i mitomanii. Ale również za pan brat z refleksem i – dowcipem. Pod koniec wojny został powołany do służby w lotnictwie; odbywał ją w Indiach. Zdemobilizowany, jął stawiać pierwsze kroki aktorskie w komediach muzycznych i parodiach na deskach teatrzyków rewiowych i kabaretów. Z tego okresu pochodzi wyczyn, który legł u podstaw konsekwentnie pielęgnowanej i podsycanej legendy. Telefonował mianowicie do luminarzy radia BBC i głosami ich przyjaciół rekomendował „szalenie utalentowanego gościa" o nazwisku Peter Sellers. Dzięki temu w 1948 roku zadebiutował na antenie i zyskał sławę niezrównanego imitatora głosów.

Ale w filmie szło mu opornie. Grał już w dziesięciu filmach fabularnych i sześciu krótkometrażówkach, zebrał niezłe recenzje za rolę w znanej u nas komedii kryminalnej „Jak zabić starszą panią?", wciąż jednak jeszcze nie zabłysnął. Przyczyny owej drogi przez mękę nietrudno ustalić. Sellers debiutował w okresie rozkwitu brytyjskiej komedii, tzw. „Szkoły Ealing" (od nazwy wytwórni znaczonej tytułami „Szlachectwo zobowiązuje" i „Szajka z Lawendowego Wzgórza". Triumfowali w nich specjalizujący się w rolach gentlemenów: Alec Guinness i Wilfrid Hyde-White, Plebejska aparycja Sellersa skazywała go na role opryszków, co najwyżej szeregowców. Były to postacie zdecydowanie drugoplanowe; aktor czekał na nadejście nowej generacji scenarzystów, którzy w miejsce komedii zaproponowali satyrę, często z elementami groteski.

Człowiek o tysiącu twarzach

Talent Sellersa eksplodował w roku 1959. Brawurowo zagrana rola lewackiego agitatora reprezentującego związki zawodowe w filmie Johna Boultinga „Wszystko w porządku, Jack" przyniosła mu nagrodę Brytyjskiej Akademii Filmowej, zaś satyra polityczna Jacka Arnolda „Mysz, która ryknęła" – znaczącą pozycję w świecie aktorskim. Oto najmniejsze państwo, księstwo Gran Fenwick, stojące przed widmem bankructwa, musi przegrać wojnę z mocarstwem, by dalej egzystować pod jego opieką finansową. Minister Mountjoy nakłania księżnę Glorianę XII do zaatakowania USA: niestety, pechowy feldmarszałek Tully na czele oddziału średniowiecznych łuczników zdobywa Nowy Jork i najgroźniejszą broń – bombę Q. Wszystkie trzy wymienione postacie stworzył znakomicie ucharakteryzowany Sellers. Ten film uczynił go gwiazdą, a kolejne obrazy utrwaliły pozycję przede wszystkim ze względu na olbrzymią różnorodność kreowanych typów. Był wśród nich brutalny szef gangu w „Garażu śmierci", egzotyczny dr Kabir w „Milionerce" u boku Sofii Loren, demoniczny szantażysta w „Lolicie", znudzony małżonek w „Tylko we dwoje", komediowo potraktowani szefowie przestępczych syndykatów w „Alibi doskonałym" i „Na tropie policjantów". Krytyka, która na Wyspach Brytyjskich zawsze miała istotny wpływ na frekwencję, sprzyjała aktorowi, wynajdując w jego filmach „próby przełamania konwencji", „nowatorskie nawiązania do tradycji", „błyskotliwe wariacje na temat starych dowcipów", „zgrzyliwą satyrę obyczajową" itd. Nazywano go „człowiekiem o tysiącu twarzach", uważano, iż wywarł największy po wojnie wpływ na angielskie poczucie humoru. Sellers objawił się jako tytan pracy, perfekcjonista, odkrywca własnej metody budowania postaci. „Przede wszystkim muszę nastroić postać głosowo – mówił. – Kiedy odnajdę właściwy głos, od razu wiem, jak powinien zachowywać się mój bohater, co może zrobić, a czego nie, i sam zaczynam się tak zachowywać. Nie muszę już zastanawiać się np., w jaki sposób trzymać filiżankę z herbatą – kreowana postać ma to już zakodowane w sobie".

Logiczne z absurdalnym

Rzeczywiście: porównując aktorskie dokonania Sellersa z tego okresu z osiągnięciami jego poprzedników i kolegów, trudno nie dostrzec, że późniejszy inspektor Clouseau zmusił angielską widownię do zmiany upodobań, zrywając z tradycyjnym dystansem artysty do postaci, co na ekranie dawało głównie efekt ironii. Sellers porwał publiczność chwytem w gruncie rzeczy prostym, w pełni uwidaczniającym się zresztą w latach następnych: założył dystans postaci do samej siebie. Abstrahując od niewątpliwych walorów komediowych zawierających się w tej koncepcji, Sellers trafił w najczulszy punkt wyspiarzy, dla których dystans taki jest cechą *sine qua non*, umożliwiając im emocjonalny związek z najbardziej nawet nieprawdopodobnymi osobistościami. Już w „Myszy, która ryknęła" zademonstrował obok zimnej trzeźwości pierwiastek szaleństwa; charakterystyczne, iż największe sukcesy odniósł mogąc rozwijać równolegle obie te płaszczyzny – szarżować, łączyć logiczne z absurdalnym.

Don Juan...

Lata 1959–64 stanowiły dla Sellersa okres wyjątkowo intensywny: wystąpił w 18 filmach (14 głównych ról), zadebiutował także jako reżyser, adaptując sztukę Marcela Pagnola „Topaze". O ile poszukiwania artystyczne zakończyły się krystalizacją aktorskiego *credo i emploi* – życie prywatne Sellersa przypominało huśtawkę. Próbował sił w charakterze Don Juana, co skończyło się rozwodem z Anne Hayes po dwunastu latach małżeństwa. Już w parę miesięcy później świat obiegła wieść o romantycznej *love story*: jasnowidz przepowiedział Sellersowi szczęście z kobietą o inicjałach E.B. lub B.E., kiedy więc poznał Britt Ekland, oświadczył się jej po 24 godzinach i poślubił po następnych 24. W sześć tygodni potem – zawał i śmierć kliniczna. Artystę odratowano, ale stale już towarzyszyła mu groźba niewydolności serca. Natomiast sprawnie funkcjonujący zmysł reklamowy Sellersa kazał mu tworzyć swoją legendę jako człowieka pozbawionego osobowości, stanowiącego konglomerat wszystkich zagranych ról i wskutek tego głęboko nieszczęśliwego, odzyskującego poczucie sensu istnienia jedynie podczas pracy, nierównoważonego, zabobonnego, utrzymującego telepatyczną łączność z zaświatami. Po śmierci Sellersa jego najbliżsi przyjaciele uznali ten autoportret za stuprocentowo prawdziwy.

...i don Kichot

Tymczasem jednak rok 1964 przynosi aktorowi apogeum sławy. Odbywają się premiery czterech filmów z jego udziałem, przede wszystkim „Dr Strangelove albo jak przestałem się martwić i pokochałem bombę" Stanleya Kubricka, antywojennej groteski ukazującej atomowy atak Amerykanów na Związek Radziecki. Sellers zagrał w tym filmie trzy postacie – prezydenta USA, który nadaremnie chce powstrzymać atak, wysokiego oficera lotnictwa oraz tytułowego dra Strangelove, eks-hitlerowca, obecnie doradcy wojskowego. Zarówno perfekcjonizm aktora, jak i odwaga reżysera, wykpiwającego antykomunistyczną panikę w rok po konflikcie w Zatoce Świń, przyczyniły się do ogromnego sukcesu filmu. Niemal jednocześnie wystąpił Sellers w dwu pierwszych filmach poświęconych inspektorowi Clouseau – „Różowa pantera" i „Strzał w ciemności" Blake Edwardsa. Postać pechowego inspektora, żyjącego wśród wrogich mu martwych przedmiotów, swoistego „Don Kichota idącego do celu poprzez trud, cierpienie i nieustanną kompromitację, staczającego heroiczne boje z obrotowymi drzwiami lub długim płaszczem, stanowiła dla Sellersa wymarzone zadanie aktorskie. Komizm postaci Clouseau opierał się bowiem na ulubionych przezeń środkach: głosie i cha-

Peter Sellers i Lynne Frederick fot. Epoca

w filmie „Wystarczy być"

STARCZY GRAĆ

rakteryzacji. Sellers opracował dla swojego bohatera specyficzny język przypominający czasami francuski, czasami angielski i przyczyniający się do ogromnej ilości nieporozumień i gaf. Skłonność Clouseau do maskowania się osiągnęła szczyt w „Zemście różowej pantery" (1978), gdzie Sellers przebierał się m.in. za Toulouse-Lautreca, Henry Kissingera i Marlona Brando z „Ojca chrzestnego", mówiąc jednocześnie ich głosami. Mimo absolutnego braku efektywności jego działań, dzięki korzystnym zbiegom okoliczności Clouseau zawsze w finale odnosił zwycięstwo; Sellers również, gdyż jego aktorstwo wzbogacało się o nowe gagi.

Kandydat na prezydenta

Od połowy lat sześćdziesiątych przyjmował już niemal wyłącznie role niezwykłe. Polował na scenariusze oferujące mu więcej niż jedną rolę. W „Soft Beds Hard Battles" (Miękkie łoża, twarde boje") grał ich 7, w tym Hitlera, szefa gestapo, prezydenta Francji i japońskiego księcia. Krytycy nadal chwalili jego inwencję, ale coraz częściej pisali o tej aktorskiej twórczości jako o sztuce dla sztuki, badaniu granic własnych możliwości, efektownych strzałach w próżnię. Spośród 16 filmów, w jakich zagrał w latach siedemdziesiątych, oprócz serii o inspektorze Clouseau chyba tylko „Wystarczy być" Hala Ashby'ego przetrwało próbę czasu.

Jest to kolejna w jego filmografii satyra polityczna, ale rola znacznie różniąca się od wszystkich poprzednich. Mocno postarzały aktor, przypominający Piszczyka-Kobielę z ostatnich sekwencji „Zezowatego szczęścia", wciela się w postać półkretyna, który dzięki zbiegowi okoliczności zostaje kandydatem na stanowisko prezydenta USA. Bardzo oszczędna kreacja, wyłączająca niemal zupełnie głos i gest, przyniosła Sellersowi wielką satysfakcję osobistą. „Zawsze moją ambicją było zagranie takiej roli. Teraz zrealizowałem tę ambicję i nie mam więcej innych" – powiedział. A jednak podczas kręcenia swego ostatniego filmu, „Piekielnej intrygi dra Fu Manchu", niezadowolony z reżysera, usiłował przejąć jego funkcję. Dążenie do perfekcji okazało się tym razem silniejsze od rozsądku i wytrzymałości serca, które przeżyło dwa zawały i cztery rozwody. Sellers zmarł w nocy z 24 na 25 lipca 1980 w Londynie. Człowiek, który umiał być tylko aktorem.

JACEK TABĘCKI

w „Zemście różowej pantery"

Kinorama

Sydne Rome fot. France Soir

Fakty

W filmie Siergieja Bondarczuka „Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem", drugiej części ekranowej biografii Johna Reeda, Sydne Rome gra Louise Bryant. Młoda aktorka mówi: – *To najważniejsza rola w mojej dotychczasowej karierze!* – Po zdjęciach powróciła do rodzinnej Kalifornii, aby wystąpić w nowym filmie Roberta Altmana „Droga na Zachód".

★

Telewizja brytyjska wyświetliła trzygodzinny program złożony z nie znanych dotychczas sekwencji filmów Chaplina. Filmoloidzy zmontowali – za zgodą wdowy po artyście, Oony – materiał z odnalezionych niedawno taśm, które na polecenie Chaplina miały zostać zniszczone. Są to liczne warianty scen, które umożliwiają poznanie sposobu pracy Chaplina.

★

Zmarła Dana Medřicka (63 lata), aktorka czechosłowacka, znakomita wykonawczyni roli doktor Fastovej w serialu „Szpital na peryferiach". Była aktorką Teatru Narodowego w Pradze, oglądaliśmy ją w wielu filmach, m.in. „Trzynasty komisariat" (1945), „Zawieja" (1948), „Mistrz Alesz" (1951), „Księżyc nad rzeką" (1953), „Krawiec i książę" (1956), „Tu są lwy" (1958), „Kto chce zabić Jessii?" (1966), „Powrót syna marnotrawnego" (1966). Prascy widzowie przyznali jej w r. 1969 nagrodę Muzy Melpomeny za kreacje stworzone w ciągu 25 lat na ekranie.

★

Jean-Jacques Annaud przygotowuje znowu film w języku angielskim. Będzie to adaptacja powieści Umberto Eco „Imię róży". Scenariusz napisał Alain Godard; przewiduje się międzynarodową obsadę aktorską.

★

W styczniu w Muzeum Filmowym NRD w Poczdamie otwarta została wystawa „Film dokumentalny w NRD". W końcowej fazie przygotowań znajduje się stała wystawa kinematografii niemieckiej do 1945 roku i kina NRD. Muzeum działa od wiosny 1981 w poczdamskim Marstall, restaurowanym między innymi przez polskich konserwatorów. W styczniu zorganizowano imprezy związane z 85 rocznicą urodzin Sergiusza Eisensteina, a klub filmowy pokazał filmy Fritza Langa.

★

Włoski amant Rossano Brazzi budził niegdyś zachwyty kobiet jako partner Avy Gardner w „Bosonogiej contessie". Lata mijają i dzidiaj Brazzi gra w filmie „Głos" Brunello Rondiego rolę misjonarza, pełnego poświęcenia i miłosierdzia dla chorych i nieszczęśliwych.

★

Zmarł Gene Moskovitz (61 lat), znany w świecie dziennikarz filmowy, korespondent „Variety". Wraz z Georgem Sadoulem zainicjował tydzień krytyki w ramach festiwalu w Cannes. Kilkakrotnie przebywał w Polsce i pisał o naszej kinematografii.

★

Ann Margret ma objąć główną rolę w filmie Josepha Loseya „Schwytać spadające gwiazdy". Autor „Wypadku" i „Posłańca" zrezygnował już z realizacji adaptacji „W poszukiwaniu straconego czasu" Marcela Prousta i po wielu latach nieobecności w ojczyźnie postanowił swój najnowszy film nakręcić w USA.

Dustin Hoffman jako Tootsie fot. Time

Maska, śmiech i łzy

Każdy sezon filmowy ma swoją niespodziankę. Sukces, którego nie da się przewidzieć, który narzuca modę, dopóki nie zostanie zgaszony przez następny, równie nieoczekiwany. Taką niespodzianką stał się film Sydneya Pollacka „Tootsie" z Dustinem Hoffmanem w kobiecej roli.

Oczekiwano farsy – okazało się że jest to głęboki, mądry film o kondycji współczesnego człowieka. „To nie tylko najlepsza komedia roku – pisze Richard Schickel w „Time" – ale przykład tego, jak sztuka popularna staje się zjawiskiem o trwałym miejscu w kulturze".

Zapowiadało się jak najgorzej. Nad scenariuszem pracowało kolejno aż ośmiu autorów. W drodze arbitrażu ustalono w końcu, że na ekranie pojawią się tylko dwa nazwiska: Larry Gelbarta i Murraya Schisgala. Z planu odeszło dwóch reżyserów – Dick Richards i Hal Ashby, wytrzymał – Sydney Pollack. Plotkarska prasa donosiła o gwałtownych awanturach, w trakcie których Hoffman i reżyser rzucali w siebie czym popadnie. „Sporo w tym przesady" – mówi dzisiaj Pollack. Z tego kotła wyłonił się film zdumiewająco jednolity stylistycznie, jakby stworzony przez jednego człowieka.

Nie zachował niczego ze swego pobytu w Oxfordzie. Natomiast z pobytu w oddziale piechoty morskiej pozostała mu zapalczywość. Z pracy w Intelligence Service zatrzymał tylko pierwsze słowo i zapomniał o sensie drugiego. Tak więc ten człowiek lubiący wyłącznie Szkocję i kino jest diabelnie sympatyczny.

Przez dziesięć lat robiłem teatr, pracowałem w TV, reżyserowałem sztuki. Grałem nawet w „Ognistych rydwanach" – opowiada. Zapomniał wspomnieć o swojej pracy

LINDSAY ANDERSON: bronię humoru

„Szpital Brytania" to dopiero piąty film pełnometrażowy Lindsaya Andersona. Z okazji premiery w prasie ukazało się wiele wywiadów z dawnym „gniewnym" twórcą brytyjskiego „Free Cinema".

Co robi Anderson, gdy nie kręci filmów? „Le Monde" przypomina, że od lat współpracuje z londyńskimi teatrami: Royal Court Theatre i National Theatre. W 1961 roku wystawił w Londynie sztukę „Biedermann i podpalacze". Współpracował ściśle z jej autorem, szwajcarskim dramaturgiem Maxem Frischem.

– Sztuka ta – **mówi Anderson w rozmowie z „Le Monde"** – ma wiele punktów stycznych z moim najnowszym filmem, zwłaszcza ton karykatury. Postacie reprezentatywne zostały ukazane z ironią. Symbolizują tchórzostwo mieszczaństwa wobec groźby anarchii zdolnej przerodzić się w terroryzm.

Inspiracją „Szpitala Brytania" był zamieszczony przed kilku laty na pierwszej stronie popularnego dziennika „Daily Mirror" ilustrowany reportaż o manifestacji związkowej w londyńskim szpitalu New Charing Cross. Związek zawodowy pracowników szpitalnictwa protestował przeciwko leczeniu prywatnych pacjentów w szpitalu państwowym. Pani Brookster, zwana przez związkowców „babcią Brookster", nawoływała do wyrzucenia pacjentów prywatnych. Stanęły mi przed oczami apokaliptyczne wizje: związkowcy wdzierający się do szpitala, wyrzucający przez okna pacjentów i ich łóżka.

Francois Maurin z „L'Humanité" w rozmowie z Andersonem twierdzi, że „Szpital Brytania" odebrał jako gwałtowną satyrę na brytyjskie społeczeństwo. Odniósł jednak wrażenie, że film jest dziełem człowieka, który użył witriolu, ale pogrążył się w uczuciu bezsiły, daremności buntu wobec wielkiej machinacji. Anderson odpowiada:

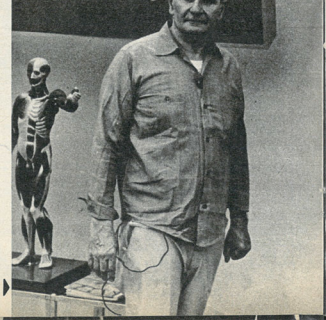
– Jesteśmy przede wszystkim niezdolni do mądrości. Jest już bowiem dzisiaj jasne, że posiadamy wszelkie środki samozniszczenia, a mimo to brak nam rozsądku. Mimo że przesłanie „Szpitala Brytania" jest w gruncie rzeczy pełne rozpaczy, to jednak chciałbym bronić humoru. Humor jest czymś pozytywnym. Wydaje mi się, że film jest śmieszny. Mimo że bohaterowie są głupcami czy złośliwcami, uważam ich za sympatycznych. Decyduje o tym ich witalność, skłonność do wygłupów.

Dla mnie ma to istotne znaczenie. Jakże często mówi się o elementach pozytywnych czy optymistycznych filmu, ponieważ oczekuje się od autora, że wskaże rozwiązanie. Film powinien mieć „bohatera!". Tego słynnego bohatera pozytywnego rodem z Hollywood lub realizmu socjalistycznego. Ja natomiast sądzę, że prawdziwym elementem pozytywnym nie jest udzielanie lekcji moralności, zmierzających do szczęśliwego zakończenia, ale ogólna atmosfera filmu. Winien być żywy, dowcipny i właśnie w tym sensie – pozytywny.

Mówi pan, że moje filmy „leżeli...", „Szczęśliwy człowiek", „Szpital Brytania" to swoista trylogia. No cóż, w pewnym sensie to prawda. Łączy je osoba scenarzysty Davida Shervina i aktora Malcolma McDowella. Wydaje mi się jednak, że „Szpital Brytania" różni się od poprzednich. Może dlatego, że jestem starszy, mądrzejszy, bardziej dojrzały.

Z okazji paryskiej premiery „Szpitala Brytania" sylwetkę jego autora kreśli François Forestier w tygodniku „L'Express":

– Lindsay Anderson jest nadal „gniewnym". Przeciwko czemu kieruje swój gniew? Przeciw wszystkiemu: swoim czasom, Anglikom, obcokrajowcom, Chomeiniemu, telewizji, mrożonkom, nowoczesnemu teatrowi. Burzy się, gani, rzezdzi, buntuje. Nie oszczędza nawet Pana Boga, który – w co nie możemy wątpić – odpowiada mu tym samym tonem.



reżyser Lindsay Anderson

który nie miał nawet chwili wątpliwości. To cud, który zdarza się tylko w kinie.

„Tootsie" jest opowieścią o aktorze bez powodzenia, w którego dziejach Dustin Hoffman zawarł niewątpliwie wiele akcentów autobiograficznych. Michael walczy o swą osobowość. Nie chce być przedmiotem. Jego przyjaciółka (Teri Garr), specjalistka od ról komediowych, które gra tylko dlatego, że nie ma o sobie wysokiego mniemania, odpada w trakcie zdjęć próbnych do serialu telewizyjnego. Michael zgłasza się w przebraniu kobiecym jako Dorothy Michaels. Zdobywa rolę i zanurza się w dziwnym świecie telewizyjnego sukcesu, świecie serialu dla rodzin, określanego pogardliwie mianem „mydlanej opery", oglądanego jednak przez miliony. Ciąg dalszy to swoista edukacja aktora, który ukrywa się pod maską i nie może sobie pozwolić na wyznanie prawdy. Ten szczególny dystans pozwala mu osiągnąć wewnętrzną dojrzałość i mądrość.

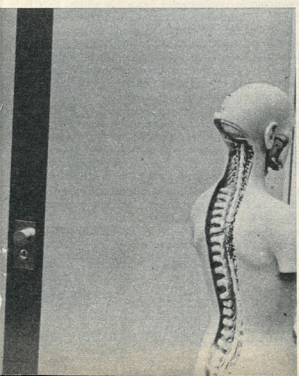
Dustin Hoffman nie występował na ekranie od filmu „Sprawa Kramerów" z roku 1979. Szukał scenariusza. „Dobre scenariusze nie spadają z nieba – mówi – trzeba je wymyślać". Mężczyzna przebrany za kobietę jest śmieszny. Hoffman zdecydował się uczynić z Tootsie postać w pełni atrakcyjną i przekonywającą nie bojąc się moralnej dwuznaczności. Cechą, która zdobywa Tootsie uwielbienie telewidzów, jest jej niepewność. Reżyser Pollack twierdzi, że jest to rys charakteru Hoffmana: „Zwierzył mi się kiedyś, że gdyby miał inną twarz, wyglądał jak Robert Redford, byłby największym aktorem świata". Tootsie przyciąga ludzi: adoruje ją bufonowaty amant (George Gaynes), odczuwa w stosunku do niej fascynację piękna heroina serialu (Jessica Lange). Delikatnie i subtelnie Hoffman igra na ekranie z kobiecą stroną ukrytą podobno w osobowości każdego mężczyzny. To nie jest rys wulgarnej pikantności. Zdaniem recenzentów komedia o Tootsie pozwala z nieoczekiwanej strony spojrzeć na ludzką naturę.

Charakteryzacja zajmowała trzy godziny dziennie i spływała z twarzy aktora pod gorącym światłem reflektorów. Ten kameralny film kosztował w końcu tyle, co wielki epos o życiu Gandhiego – 21 milionów dolarów. Ale jest owocem pasji i zaangażowania wielu ludzi, którzy uwierzyli, że robią coś więcej niż rozrywkę, o której zapomina się po wyjściu z kina.

Reżyser Sydney Pollack i Dustin Hoffman fot. Time

krytyka i teoretyka. Miał wielki udział w odkryciu kina amerykańskiego, refleksji o montażu filmowym, w 1981 roku napisał krytyczne arcydzieło „About John Ford" – „O Johnie Fordzie".

Anarchista? – *Za dużo czytałem Brechta* – mówi. Zgryźliwiec? – *Mam 58 lat i kocham Polaków*. A może jest po prostu bardzo brytyjski? – *Nie: szkocki, szkocki, szkocki*. Jego nowy film to portret brytyjskiego społeczeństwa, pokazanego jak duży szpital dotknięty awarią.



fot. Epoca

Catherine Deneuve

– Skończyłam 39 lat. Swoją reputację w kinie zawdzięczam pracy, którą zawsze traktowałam poważnie. Teraz mogę sobie pozwolić na ryzyko... Tym ryzykiem jest główna rola w debiutanckim filmie Tony Scotta (brata Ridleya, twórcy „Obcego – ósmego pasażera «Nostromo»") zatytułowanym „The Hunger, le faim" (Głód). Natomiast dla ekskluzywnych firm jubilerskich i futrzarskich Catherine jest dziś wziętą modelką: mówi się, że jest „typem współczesnej Garbo".

ZAWÓD ZRODZONY Z MARZEŃ

ciąg dalszy ze str. 5

go kolejna uwaga. Znów trzeba cofnąć się do początku sceny...

Aktor musi doskonale operować ciałem, mieć świadomość jego możliwości. Wielkim kunsztem jest przekazanie treści bez udziału słów, samym ciałem – to pantomima. Jej tajniki muszą także zgłębić studenci aktorstwa. Stoją kolem, w środku prowadzący zajęcia. Ćwiczy wraz z nimi, pokazuje gesty i koryguje ich wykonanie przez studentów.

Osiągnięcie maksimum wyrazu możliwe jest dopiero wtedy, gdy wszystkie elementy aktorskiego warsztatu są opanowane do perfekcji. Wśród nich bodaj najważniejszy jest głos i mowa. Żmudnym ćwiczeniom nad prawidłową emisją głosu, techniką mowy, poświęcić trzeba wiele godzin. Usunąć należy wszystkie błędy w dykcji, sprawdzić, że głos słyszalny będzie wyraźnie i czysto. Wielogodzinne, męczące ćwiczenia sprawić mają, by później, na wyższym etapie aktorskiego kształcenia, poświęcić było można więcej miejsca na interpretację tekstu, budowanie roli. I aby w tym celu posłużyć się można było sprawnymi, wyćwiczonymi instrumentami.

Czego jeszcze musi nauczyć się aktor? Musi umieć śpiewać. Ballady, piosenki estradowe, kolędy, piosenki rodem z wodewilu. Musi umieć tańczyć – menueta, walca, tango czy pozornie spontaniczny dyskotekowy pląs. Musi poznać podstawowe zasady szermierki. Musi umieć na zawołanie roześmiać się czy zapłakać. Powinno to wypływać w sposób umotywowany z jego wnętrza i nic nie powinno mu w tym przeszkodzić. Musi umieć naturalnie upaść, zagrać swoją śmierć, ból, rozpacz. Powinien umieć pokazać to wszystko zarówno na zadanym tekście, jak zaimprowizować. To dużo? Dużo. Do tego dochodzą jeszcze zajęcia teoretyczne. Lecz to zaledwie początek. Dopiero potem przychodzi pora na wyższy etap wtajemniczenia, praca nad tym, co nazywa się –

kompozycja roli.

Zajęcia ze scen na drugim roku różnią się już od tych pierwszorocznych. Podstawowe umiejętności aktorskie studenci już sobie przyswoili. Pora więc na naukę metod pracy nad rolą. Trzeba nauczyć się grać z partnerem, nauczyć się, jak nawiązać z nim autentyczny kontakt, skomponować nie tylko poszczególne sceny, lecz rolę w całym przedstawieniu. Drugi rok ćwiczy teraz między innymi „Matkę" Karela Čapka. Dziś przedmiotem zajęć jest dość statyczna, dialogowa scena między tytułową matką a duchami jej męża i synów. Student, grający męża, ma narzuconą mundurową marynarkę – był żołnierzem. Pyka fajeczkę. Dziewczyna robi na drutach. Chłopak grający syna dobrał sobie druciane okulary, postawił na sztorc kołnierzyk koszuli. Te szczegóły stroju, rekwizyty budują także charakterystyczność postaci. Mąż opowiada o tym, jak zginął na wojnie. Żona słucha, zadaje mu pytania. W prostym, ubarwionym żartami dialogu trzeba pokazać wzajemny układ między postaciami, ich zależność. Tekst musi być słyszalny, podawany z odpowiednimi pauzami i intonacją. Trzeba znaleźć w nim natomiast rozmaitość znaczeń i podteksty, umieć je pokazać głosem i ruchem. Trzeba reagować na tekst podany przez partnera i grać milcząc, gdy partner wypowiada swoją kwestię. Każdym zdaniem pracować na charakterystyczność postaci, wzbogacać ją gestem. Ojciec podaje ogień synowi. Gest ten służy pokazaniu kumpelskiej więzi między nimi, daje matce możliwość zareagowania. Cały czas wymagane jest skupienie. Gdy podczas długiej kwestii studenta-męża koleżanka grająca żonę przestaje być skupiona, prowadzący zajęcia zauważa to od razu. Ani na chwilę nie można przestać grać. To stanowi między

Dorota Dobrowolska

Stanisław Wronka, Bogdan Szczesiak, Witold Bieliński i Cezary Świtkowski

Dorota Dobrowolska i Dariusz Odja

innymi kolejny stopień zdobywania aktorskich umiejętności. Następny oznaczać będzie również

myślenie o całości.

Gdy student umie już komponować rolę i nauczył się współpracować ze swoimi scenicznymi partnerami, pora na próby zagrania pełnych ról, na zbudowanie całego spektaklu. Oglądałam fragmenty pracy nad „Matką" Witkacego. Scena z udziałem dwu osób – matka i syn Leon. Opracowali scenę studenci, to, co prezentują, jest propozycją jej odczytania. Podlega ona następnie zmianom i modyfikacjom. Należy znaleźć uzasadnienie dla każdej czynności, gestu, ustawienia aktorów. Ważne jest wszystko – jak daleko od siebie mają stać, czy syn ma podejść do matki. Jeśli podejdzie, coś to będzie oznaczać. Czy taki sens będzie właściwy? Czy o to właśnie chodzi w tej sztuce? Czy zgadza się z koncepcją jej odczytania?

Najpierw studenci grają całą scenę. Potem kolej na analizę zaproponowanej wersji. Zajęcia wydają się szukaniem niuansów, znaczeń, nastroju. Wszystko, czego uczyli się dotychczas, wzbogacone być musi o głęboką analizę własnego działania na scenie.

Czy to już wszystko? Prawie. Pozostaje jeszcze

dyplom – finał czy początek?

W salce teatralnej warszawskiej uczelni przy Miodowej oglądam przedstawienie „Opery za trzy grosze" Bertolta Brechta. To muzyczny dyplom studentów IV roku PWST, przygotowany pod kierunkiem Jerzego Nyczaka, „Operę..." w różnych wykonaniach widziałam kilkakrotnie, songi znam na pamięć. Oglądam więc spektakl, zwracając początkowo uwagę nie tyle na treść i przebieg akcji na scenie, ile tropiąc w grze młodych aktorów to, czego uczyli się przez trzy lata w szkole teatralnej. A spektakl nadaje się do tego doskonale. Są w nim elementy pantomimy w zainscenizowanych mini-scenkach – potrzebna jest niezwykła, żonglerska sprawność i wyszkolenie ruchowe w scenie, gdy opryszkowie przemieniają stajnię w weselny salon, można zademonstrować przygotowanie wokalne w songach, wykazać się doprac owanym w szczegółach ruchem scenicznym, umiejętnością tańca... I potrzebne jest wreszcie dojrzałe aktorstwo, o ile w ogóle oddzielić je można od wymienionych przedtem umiejętności. A największy kunszt to splesć je wszystkie razem. W małej, ciasnej salce oglądam Brechta. Przyszłam tu z konkretnym celem – zobaczyć efekt kolejnego etapu kształcenia aktorów. Po kilkunastu minutach cel ten przestaje być ważny. Jestem w teatrze. Oglądam spektakl, ciekawi mnie, co stanie się dalej, śmieję się z wszystkimi i razem z nimi wrzucam drobne do kapelusza żebraka... Kiedy wychodzę, zastanawiam się, czy to już koniec ich nauki? Czy są już aktorami?

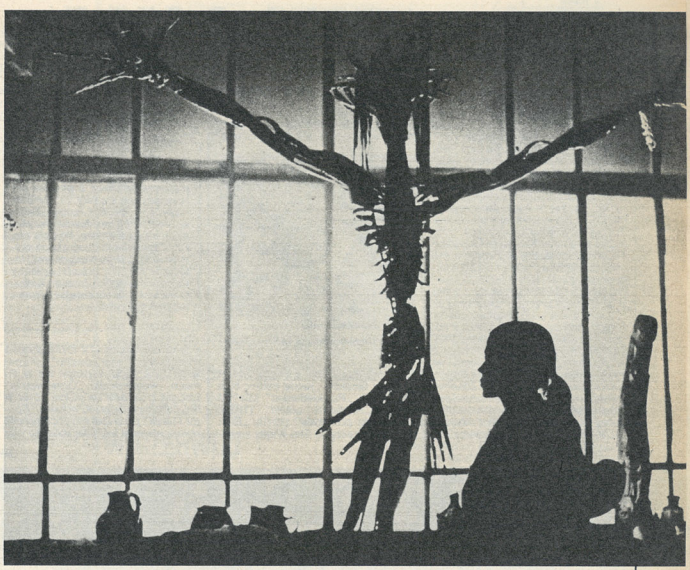
Schodzę po schodach i patrzę na oprawione w szkło i ramki zdjęcia z dyplomowych przedstawień kolejnych powojennych roczników warszawskiej szkoły teatralnej. Znaleźć się na kolejnym zdjęciu to marzenie setek dziewcząt i chłopców. Niektórym może uda się je zrealizować, choć nie będzie to łatwe. A nawet wtedy znajdą się dopiero na początku drogi. Bo w tym zawodzie praca nad sobą, doskonalenie umiejętności nigdy nie ustaje. Gdy ustanie, znika prawda, kończy się aktorstwo.

Jeśli więc ktoś nie czuje w sobie naprawdę głębokiego przekonania, że chce podjąć trud kształcenia aktorskiego, niech nie przekracza progu tej uczelni. Jeśli oczekuje jedynie aplauzu, braw i sławy, niech znajdzie sobie inny zawód. Jeśli wstydzi się szczerości, boi krytyki, niech nie myśli o aktorstwie. Tu mogą przyjść tylko ci, którzy chcą wiele z siebie dać, jeszcze więcej wziąć, poznać siebie i chcieć poznać innych. I wiele się nauczyć – także pokory wobec tajemnicy aktorstwa, której chyba nie sposób zgłębić do końca.

Zamykam za sobą drzwi PWST i myślę, że studia aktorskie są chyba wspaniałą, lecz piekielnie trudną przygodą. Przygodą zdradliwą – mogącą dać wiele satysfakcji i jeszcze więcej rozczarowań. I myślę jeszcze, że aby przyjść do tej szkoły, trzeba być albo bardzo odważnym, albo nie zdawać sobie sprawy z tkwiących w tym wyborze niebezpieczeństw.

ILONA ŁEPKOWSKA

Na tej stronie zdjęcia Zygmunta Rytki ze spektaklu „Opera za trzy grosze" Bertolta Brechta w reżyserii Jerzego Nyczaka. Dyplom muzyczny studentów IV roku PWST.



GUERNICA

27 kwietnia 1937 roku zmasowany nalot hitlerowskiego legionu „Kondor" zmiótł z powierzchni ziemi małą osadę baskijską w okręgu Vizcaya. Był to początek końca oporu republikanów w Hiszpanii, a zarazem zapowiedź ludobójstwa na nie spotykaną dotąd skalę, przy pomocy broni – najnowocześniejszej u progu II wojny światowej – której możliwości rażenia miały wkrótce potwierdzić bombardowania Warszawy, Rotterdamu, Coventry czy Mińska. Dziś mało kto już pamięta o martyrologii małego baskijskiego miasteczka. Ale wszyscy znają jego nazwę, która dała początek dziełu zrodzonemu z ducha protestu przeciwko wojnie, będącemu symbolem jej okrucieństwa. Choć byłem ostatnio w Hiszpanii, nie udało mi się zobaczyć w galerii Casón del Buen Retiro słynnego dzieła Pablo Picassa. A jednak obejrzałem „Guernicę", Inną. I gdzie indziej, ale mającą z Picassowskim freskiem bardzo wiele wspólnego. Bo „Guernica" Ferenca Kósy jest również antywojennym protestem, pełnym pasji ostrzeżeniem artysty przed grożącą nam apokalipsą.

Analogii jest zresztą więcej. Podobnie jak dzieło Picassa przedstawiające katastrofę wojny w technice kubistycznej, z wielu przenikających się punktów widzenia – filmowa „Guernica" Kósy, choć na pozór prosta, ma jednak strukturę złożoną, wielopłaszczyznową. W swoim – fabularnym przecież – filmie autor stosuje kolaż i techniki mieszane: obok fikcyjnej fabuły są zestawy fotogramów (niezapomniane twarze cierpiących dzieci z Wietnamu, Kampuczy, Czarnej Afryki, o ogromnych przerażonych oczach), wstawki dokumentalne, a nawet cytaty z archiwalnych kronik. Przy czym już w pierwszej sekwencji filmu podkreślona jest funkcja, jaką pełni dziś w życiu całego społeczeństwa – tak jak w historii filmowej bohaterki, tu skromnej robotnicy z cegielni, Margit Bihari – wciskająca się do naszych domów, w naszą prywatność, masowa telewizja.

Pewnego wieczoru Margit dozna szoku po obejrzeniu w TV programu redakcji wojskowej na temat wyścigu zbrojeń. Zaczyna się to od archiwalnej kroniki i komentarza Oppenheimera po wybuchu bomby w Hiroszimie, kończy – demonstracją najnowocześniejszych rakiet zdolnych do zniszczenia naszej cywilizacji w ciągu kilkudziesięciu minut. Bezpośrednio po tej „rewii śmierci" następuje reporterski wywiad z rzeźbiarzem Martonem Vargą, który w azylu opuszczonego kamieniołomu wykuwa w skale gigantyczny relief na motywach Picassowskiej „Guerniki". W ten sposób – jak oświadcza reporterowi TV – chce zaprotestować przeciwko wyścigowi zbrojeń i wszelkim demagogiom militarystycznym. Poruszona postawą artysty Margit postanawia go odwiedzić, aby znaleźć odpowiedź na dręczące ją samą pytanie: czy można zrobić jednostka, by zapobiec szaleństwu wojny? I czy taki jednostkowy protest ma jakikolwiek sens? Rzeźbiarz podziela te wątpliwości, ale oświadcza Margit, że on sam zrozumiał nagle, co powinien robić w chwili zobaczenia „Guerniki". Odtąd obsesją dziewczyny stanie się wyprawa do Hiszpanii, chęć zobaczenia „świętego Graala", obrazu, który wyzwoli ją z bezsenności i strachu. Wyprawa Margit na Zachód to poszukiwanie wartości, a także w jakiejś mierze zejście Eurydyki do piekieł, podróż do kresu wynaturzonej w przesycie zachodniej cywilizacji. Tak właśnie, z wyraźną ostentacją, stylizuje frankfurcką część filmu reżyser. Ale kiedy Margit znajdzie się wreszcie u celu swej podróży i kiedy, przejęta i onieśmielona, przycupnie na ławce pod białą ścianą ogromnej sali Casón del Buen Retiro, oczekiwany cud iluminacji nie nastąpi. Kontemplacja „Guerniki" nie przyniesie jej ukojenia, nie uwolni od dręczących pytań...

Byłoby zresztą naiwnością oczekiwać, że tak się stanie. Bo „Guernica" Picassa, podobnie jak „Guernica" Kósy, jak każde dzieło sztuki, nie jest odpowiedzią, lecz dramatycznym pytaniem. Pytaniem o kierunek ewolucji świata, o hierarchię wartości. Poprzez konfigurację wątków – zderzenie losu prostej robotnicy z cegielni, polującego na jej ciało oberżysty Viktora, pragmatyka zgarniającego forinty w swojej knajpie kupionej za marki eks-żony, striptizerki „Cleopatry" z frankfurckiego lokalu, z wyjątkiem artysty izolującego się od świata w kamiennym ogrójcu – Ferenc Kósa analizuje nastroje i postawy społeczeństwa wobec ostatecznych zagrożeń. I, niestety, odpowiedź dana w „Guernice" daleka jest od optymizmu. Dobrowolnie zamknięci w swoich samotniach prometejscy artyści dają się zastraszyć pozbawionym skrupułów, przebojowym Viktorom; ludzie wrażliwi na zło rezygnują z walki. Kiedy po powrocie z Hiszpanii Margit odwiedzi rzeźbiarza, ten nie będzie już miał jej wiele do powiedzenia. Eurydyka powróci więc do swojej taśmy w pieczarze cegielni ucharakteryzowanej tu na współczesne Metropolis, a wkrótce ulegnie pokusie obojętności, czyli dostatniejszej egzystencji u boku obrotnego szynkarza. Ubrana w białą, weselną suknię tańczy w ramionach Viktora swój „menyaszonytanz" (opłacany taniec z panną młodą) z nieruchomą, martwą twarzą. Wrażenie martwoty potęguje jakby wyjęte z „Na wylot" ujęcie (z góry) małżeńskiego loża-całunu, w którym oberżysta instruuje nowo poślubioną: „Widzisz, taki jest świat: kto szuka prawdy – ma kłopoty". Na ekranie czynnego telewizora widać w tym czasie fragmenty Huszarikowskiej „Elegii", agonię zabijanych w rzeźni koni.

W „Guernice" Ferenca Kósy spotykają się dwa niezupełnie spójne pomysły: moralitet z nazbyt schematycznie jednak naszkicowanymi postaciami uosabiającymi określone postawy społeczne (Margit – wrażliwość i czystość; Viktor – cynizm i dynamizm; rzeźbiarz Varga – jałowy eskapizm), a z drugiej strony – poetycka impresja, kolaż rozmaitych, serwowanych przez media, obrazów współczesnego świata, który „wyszedł z formy" – zamiast nakarmić głodnych i zbudować mieszkania dla bezdomnych, buduje śmiercionośne rakiety. Refleksja Ferenca Kósy nie zna tu żadnych tabu, granic politycznych czy systemowych. Z równie bolesną bezradnością pokazuje nam artysta zobojętnienie Zachodu, słaby rezonans pacyfistycznych, antywojennych demonstracji, jak i – gdzie indziej – patriotyczną galę młodzieży przy pomniku bohaterów wojny (z tym niezwykłym, godnym poety ujęciem, kiedy nagły szwenk kamery na opadłą podkolanówkę małej dziewczynki z warty honorowej łamie patetyczną ceremonialność obrzędu).

Na koniec uwaga krytyczna: mimo malarskiej inspiracji „Guernica" Ferenca Kósy jest przegadana; wiele tu słownej retoryki. Podobnie jak w „Meczu", rezonerstwo Kósy-scenarzysty nie osiąga tu poziomu ekspresji plastycznej Kósy-reżysera. Stanowczo lepiej, kiedy autor „Dziesięciu tysięcy dni" wypowiada się w sposób wizualny. Dlatego z węgierskiej „Guerniki" pozostaje w mojej pamięci przede wszystkim kilka ekspresyjnych obrazów-symboli: gigantyczne cmentarzysko samochodów pod Frankfurtem – śmietnik naszej cywilizacji; ukrzyżowany Chrystus z metaloplastyki – jak wypalony wrak, idiom ludzkiej męki; wykute w skale kamienne dłonie, wzniesione ku niebu w agonalnym, niemym geście protestu. „Guernica" Ferenca Kósy nie jest może filmem wielkim. Ale na pewno aktualnym, ważnym i potrzebnym.

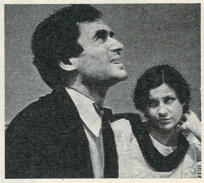
ADAM WINCENTOWICZ

GUERNICA, reż. Ferenc Kósa, Węgry

Portret na życzenie

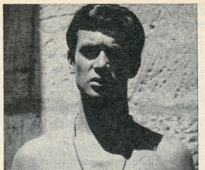
JERZY ZELNIK

„Takie wejście w świat filmu nieczęsto się zdarza – pisał o debiucie Jerzego Żelnika Konrad Eberhardt – młody kandydat na aktora zdał swój prawdziwy egzamin zawodowy właśnie tam, na planie filmowym". I faktycznie, taka szansa już na początku aktorskiej drogi – Jerzy Żelnik był wtedy studentem I roku warszawskiej PWST – trafia się niezmiernie rzadko. Szansę tę w pełni wykorzystał: młodość i brak aktorskiego doświadczenia wręcz posłużyły budowaniu roli młodego władcy, z dnia na dzień dojrzewającego do decydującej rozgrywki z przygniatającą siłą kasty kapłańskiej. Ramzes przegrał, ale Jerzy Żelnik wyszedł z tego aktorskiego doświadczenia zwycięsko – stworzył postać wyrazistą, złożoną, tragiczną. Zdawało się, że posypią się następne interesujące propozycje. Niestety, na kolejną, równie bogatą psychologicznie rolę musiał długo czekać. Zdaniem krytyki, rolą tą był dopiero tytułowy bohater telewizyjnego serialu według Dołęgi-Mostowicza „Doktor Murek" (1979). Przez te lata jednak Jerzy Żelnik nie próżnował, dzielił swój czas między scenę i plan filmowy. Występował w teatrach Krakowa, Warszawy, Gniezna, Szczecina i Łodzi. Zagrał m.in. w filmach: „Kiedy miłość była zbrodnią", „Przekładaniec" (dla TV 1968), „Ruchome piaski" (1969), „Krajobraz po bitwie" (1970), „Piłat i inni" (telewizyjny film Wajdy zrealizowany w RFN – rola Judasza, 1972), „Skorpion, Panna i Łucznik", „Droga w świetle księżyca" (TV 1973), „Ziemia obiecana", „Dzieje grzechu", „Jej powrót" (TV 1975). Wystąpił też w filmach węgierskich „Oczekiwanie" i „Cele z oknami na morze" oraz w hiszpańskim „Gniazdo wdów". „Doktor Murek" przyniósł mu popularność równą nieomal tej, jaką dała mu rola Ramzesa. Kreacja młodego prawnika, który ulega stopniowemu moralnemu rozkładowi, potwierdziła jego talent i aktorską dojrzałość. Równie znacząca jest rola króla Zygmunta Augusta w serialu „Królowa Bona" (1980). Na premierę czeka „Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny" – film wykorzystujący część materiałów z serialu. Jerzy Żelnik urodził się w Krakowie 14 września 1945 (pod znakiem Panny). Jest związany na stałe z warszawskim Teatrem Powszechnym, listy można więc pisać tam, lub pod adresem: PRF „Zespoły Filmowe", ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa.



z Anną Chodakowską w serialu „Doktor Murek"

Już nazajutrz po telewizyjnej emisji „Faraona" otrzymaliśmy pierwsze telefony, a wkrótce potem posypały się listy. Oczywiście – z prośbą o portret Jerzego Żelnika. Jest to dla nas dowód nie tylko popularności aktora. Wydaje się, że w ten sposób znalazł potwierdzenie fakt, iż po siedemnastu latach od kinowej premiery piękny i wartościowy film Jerzego Kawalerowicza odkryło kolejne pokolenie młodych widzów.



jako faraon Ramzes

jako Zygmunt August w serialu „Królowa Bona"

Listy do redakcji

„NASTOLATKOWY" TON

Do niedawna pismo było rzetelnym źródłem informacji dla autentycznych miłośników kina, natomiast od pewnego czasu schodzi do roli tygodnika dla nastolatków. Jeżeli kinomani z trudem dopychają się na nieliczne seanse wideokasetowe wybitnych filmów ostatnich lat, to przynajmniej wyczerpujące fachowe wiadomości o nich powinni uzyskiwać bez trudu, kupując czasopismo z myślą o nich powołane do życia. Domyślam się, że ów „nastolatkowy" ton ma na celu zdobycie szerokich rzesz czytelników. Należało chyba pójść inną drogą: podnosząc poziom publikacji dotrzeć do tych nawet najbardziej wymagających i szczerze kinematografią zainteresowanych. Z – mimo wszystko – ogromną sympatią

MAŁGORZATA SYNOWIEC (Gorzów Wlkp.)

Red. Sądzimy, że wszystkich nas łączy jedno: lubimy kino. Chociaż w tym kinie szukamy rzeczy rozmaitych. Stąd kogoś, kto przepada za Bergmanem czy Wajdą, drażnią w „Filmie" wiadomości o Bruce Lee lub Delonie. I na odwrót. Bywa, że to się zmienia: ktoś, kto czytał tylko plotki z życia Travolty, zaczyna interesować się filmami Altmana czy Tarkowskiego. Staramy się trafić do wszystkich grup czytelników, akcentując jednak, co nam samym w kinie podoba się najbardziej. Staramy się też dbać o poziom publikacji – tych o Bruce Lee i tych o dziełach Felliniego. Ocena, na ile to się nam udaje, należy do Czytelników. A za wyrazy „sympatii mimo wszystko" dziękujemy.

ANNA DYMNA

W rubryce „Portret na życzenie" zamieściliście informacje o Annie Dymnej. Chciałabym sprostować informacje o filmie „Z życia nicponia", w którym aktorka grała w NRD. Otóż w oryginale film ten nosił tytuł „Aus dem leben eines Taugenichts", a nie „Die Schüssel", jak napisaliście.

MAŁGORZATA EWA TOKARSKA (Bolków)

PORTRET NA ŻYCZENIE?

Piszę w sprawie rubryki „Portret na życzenie". Jak sama nazwa wskazuje – ma to być portret, czyli piękne zdjęcie twarzy. Tymczasem przedstawiane nam zdjęcia są po prostu brzydkie (nieciekawe ujęcia, zła jakość reprodukcji), a opis zbyt skąpy, ograniczający się przeważnie do tytułów filmów i dat ich powstania.

JOLANTA REUHL (Łódź)

„MANDINGO" W DKF-ie

W moim mieście od roku istnieje DKF. W październiku wyświetlano tam filmy: „Mandingo", „Młody Frankenstein", „Stracone życie", „Zabójstwo chińskiego maklera", „Niezwykła Sarah" i archiwalny „Bulwar Zachodzącego Słońca", a w listopadzie: „Narodziny gwiazdy", „Konopielkę", „Serce tyrana", „Psa, który lubił pociągi", „Agonię" i z archiwum „Moby Dicka". Jak widać, zestaw filmów jest zróżnicowany, ale dlaczego w repertuarze tym nie było filmów przeznaczonych wyłącznie dla kin studyjnych i DKF-ów (wyjątkiem był film jugosłowiański)? Mimo ogólnego kryzysu było przecież wyjątkowo dużo premier filmów o ograniczonym rozpowszechnianiu – np. „Miara według miary", „Cśóntvary", „Trofeum", „Allegro Barbaro", „Ciężarówka", „Pasja według Mateusza", „Skorupy", „Ściany", „Drzewo pragnień", „Z zawiązanymi oczami", „Handlarz czterech pór roku" i wiele innych. Czy nie istnieją żadne przepisy, które zobowiązywałyby DKF-y do wyświetlania filmów trudniejszych (w sensie artystycznym)? Nie mam nic przeciw „Mandingo", ale niech będzie wyświetlane w zwykłym kinie.

Nie mogę także zrozumieć, dlaczego do tej pory nie trafiły na polskie ekrany takie filmy z krajów socjalistycznych, jak „Concerto" Jancsó, „Yvonne" Y. Sonder, radziecka „Czarna brzoza", węgierski „111" z Izabelą Trojanowską, a przede wszystkim „Narcyz i Psyche" Gabora Body'ego.

CZYTELNIK
(nazwisko i adres znane redakcji)

W KINACH

ZACZĘŁO SIĘ W CZERWCU

ZSRR, 1981

Reżyseria: ARKADIJ SIRIENKO. Scenariusz na podstawie powieści „Uświatskije szlemonoscy" Jewgienija Nosowa: Władimir Łobanow i Arkadij Sirienko. Zdjęcia: Elizbar Karawajew. Muzyka: Władisław Kazenin. Scenografia: Dawid Winicki. Wykonawcy: Władimir Gostiuchin (Kasjan), Walentina Fiedotowa (jego żona Natalia), Iwan Tapikow (dziadek Selwin), Eduard Boczarow (Prochor), Stefanija Staniuta (matka Kasjana), Nikita Fiedotow (Siergunok), Wadim Woskonianc (Mitiuńka), Walerij Barinow (Dronow), Siergiej Piżeł (Łobow), Anatolij Skoriakin (Kuźma), Michaił Gołubowicz (kowal Afonia) i inni. Produkcja: Mosfilm. Barwny. Dozwolony od 12 lat. Czas wyświetlania 87 min. Tytuł oryginalny: „Rodnik".

22 czerwca 1941 roku w kołchozie zagubionym na równinach centralnej Rosji. Ekranizacja powieści jednego z najwybitniejszych współczesnych pisarzy radzieckich oddaje przedziwny, obrzędowy nastrój rozstawania się ludzi ze światem, w którym spędzili całe życie; teraz, po wybuchu wojny, będę stawiać czoła Nieznanemu.

BIAŁA MAGIA

BUŁGARIA, 1982

Reżyseria: IWAN ANDONOW. Scenariusz: Konstantin Pawłow. Zdjęcia: Georgi Genkow. Scenografia: Petyr Goranow. Wykonawcy: Wylko Kynew (Andro), Iwan Grigorow (Stóilczo), Płamena Getowa (Persa), Stojan Gydow (Jordan), Kynka Bajewa (babcia Neda), Georgi Kałojanczew (diabeł), Petyr Słabakow (Bóg), Ilka Zafirowa (Dama w Czerni) i inni. Produkcja: Studija za Igralni Filmi w Sofii. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 95 min. Tytuł oryginalny: „Biała magija".

Poetycka metafora o walce dobra ze złem. Akcja rozgrywa się w na poły baśniowym miasteczku, którego mieszkańcy symbolizują różne postawy życiowe i rozmaicie odnoszą się do sił rządzących światem, ucieleśnianych przez postaci Boga i diabła. Przypominający stylem obrazowania filmy animowane, oryginalny i trudny do zaklasyfikowania obraz. Nagroda aktorska dla Płameny Getowej na XVII festiwalu filmów bułgarskich w Warnie w 1982 r.

MAGAZYN ILUSTROWANY „FILM", Puławska 61, 02-595, Warszawa, tel. 45-53-25. REDAGUJE ZESPÓŁ: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Kłaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTER: Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Elżbieta Kowalska, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA RĘKOPISÓW nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Nosaczewskiego 14, 00-966 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. PRENUMERATA: kwartalna – 260,–, półroczna – 520,–, roczna – 1040,–; 1. Instytucje i zakłady pracy: – w miastach wojewódzkich i miastach, w których znajdują się siedziby oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę w tych oddziałach, w pozostałych miastach i na terenach wiejskich – w urzędach pocztowych lub u doręczycieli. 2. indywidualna: – osoby zamieszkałe na wsi i w miejscowościach gdzie nie ma oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli; – zamieszkali w miastach – siedzibach oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych, przy użyciu „blankietu wpłaty", na rachunek bankowy Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw w Warszawie, ul. Towarowa 28, nr konta NBP XV Oddział w W-wie nr 1153-201045-139-11. Na to samo konto przekazywać należy należność za prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą, która jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych oraz o 100% dla instytucji i zakładów pracy. TERMIN PRZYJMOWANIA PRENUMERATY NA KRAJ I ZAGRANICĘ: – do dnia 25 listopada na I kwartał, i półrocze oraz cały następny rok – do każdego 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY ZDEZAKTUALIZOWANYCH prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 20. 00-839 Warszawa, tel. 20-12-71. DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

ZDJĘCIA: Z. Rytka, L. Sorell, R. Sumik, Ameryka, American Cinematographer, Cine Revue, Epoca, France Soir Kino, Mosfilm, Paris Match, Universal, Time, arch. Numer przekazano do drukarni 31.I.1983. Zam. 90. M-55.

Kinorama

FAKTY

W najgłębszej tajemnicy Alain Resnais przygotowuje swój nowy film „Życie jest powieścią". Wiadomo jednak, że będzie to mieszanina najróżniejszych gatunków, od farsy do tragedii, film dziejący się w rozmaitych epokach, fantazja – w muzycznym sensie tego słowa. Resnais mówi, że „Życie jest powieścią" to „kompozycja zbudowana z kontrapunktów i swobodnych struktur, film zabawny i w pewnym sensie bajkowy". Obsada została już ustalona: Rugerro Raimondi, Vittorio Gassman, Geraldine Chaplin, Fanny Ardant, Sabine Azéma.

★

Codziennie odwiedza placówki algierskiego archiwum filmowego „Cinémathèque" ponad dwa i pół tysiąca widzów. W czterech centrach archiwum w Algierze, Oranie, Constantine i Annaba publiczność ma codziennie do wyboru 20 filmów. „Cinémathèque", założona w 1964 roku, postawiła sobie za zadanie zapoznawanie algierskiej publiczności z produkcją krajową i zagraniczną.

★

Po czteroletnich poszukiwaniach odnaleziono czterysta szpul z filmami Laurela i Hardy'ego (Flipa i Flapa) z lat 1927–1957. Część tego zbioru ukryta była w kufrze pod lodem na Alasce, część w piwnicach wytwórni Metro-Goldwyn-Mayer, w Bibliotece Kongresu USA, a jeszcze inne znaleziono w Jugosławii i Czechosłowacji.

★

Pielęgniarka... nie, już przełożona pielęgniarek, czyli siostra Marta z serialu „Szpital na peryferiach", to popularna w Czechosłowacji aktorka Iva Janžurová. Tym razem przedstawiamy ją nie w roli filmowej, ale prywatnie. **Na zdjęciu: Iva Janžurová** z córkami – **Teodorą** (8 lat) i **Sabiną** (10 lat).

fot. Kino

Sofia Loren fot. Paris Match

SPOTKANIA

Wspomnienie niezatarte

Sofia Loren powraca na ekran. Zagrać ma Marię Callas, słynną śpiewaczkę operową w filmie Kena Russella. Po raz pierwszy zdecydowała się udzielić wywiadu po swoich przeżyciach w więzieniu włoskim, gdzie znalazła się w ubiegłym roku pod zarzutem nieprawidłowości podatkowych. Spędziła w celi 19 dni. Oto fragmenty rozmowy z tygodnika „Paris Match":

– To było tak szokujące, że aż nierealne. Miałam wrażenie, że biorę udział w filmie. Na szczęście Caserta znajduje się o czterdzieści kilometrów od miasta, w którym się urodziłam, Pozzuoli. Czułam się między swymi. Kobiety rozmawiały ze mną moim dialektem. W pewnym sensie odczuwałam opiekę tych ludzi Południa, którzy byli moim otoczeniem w młodości.

● Wbrew temu, co się twierdzi, w więzieniu nie okazywano pani specjalnych względów...

– Uważa się, że jeśli ktoś jest sławny, traktowany będzie lepiej. To nieprawda. W gruncie rzeczy byłam pod znacznie większym nadzorem niż inne więźniarki. Na szczęście opiekowała się mną matka przełożona, zakonnica, która mi wiele pomogła. Niestety, zachorowała i kiedy opuszczałam więzienie, jej stan był ciężki. Powiedziała wtedy, że ukrywała swoją chorobę przede mną. Spędziłam dziewiętnaście dni w celi. Dziewiętnaście samotnych dni. Najgorszy moment przychodził wieczorem, kiedy słyszałam klucz przekręcany w zamku. Chciałam zadzwonić do rodziny. Pozwolono mi raz, potem musiałam czekać piętnaście dni na następny telefon. Ani razu nie rozmawiałam ze swymi dziećmi. I tylko raz z matką! Mówi się, że miałam dywan w celi! Gadanina... Chcę też zapewnić, że nie brałam prysznicu osobno i pędziłam takie samo życie, jak inne więźniarki. Nie potrzebowałam dywanu – jako dziecko chodziłam boso po kamieniach... Po wspólnym prysznicu wracałam do celi i czytałam poczty. Dostawałam parę listów dziennie, przeważnie od ludzi z innych włoskich więzień. Otwierałam listy w obecności strażniczki, która sprawdzała, czy nie ma w nich pieniędzy albo czegoś innego.

wspomnienia na zawsze

● Odpowiadała pani na listy?

– Prawie na wszystkie. Miałam czas. W nocy nie mogłam spać. Budziły mnie krzyki więźniarek. Piekło.

● Próbuje pani zapomnieć?

– To niemożliwe. Nawiązałam kontakty z dyrektorką więzienia i paroma strażniczkami, często do nich telefonuję. Dowiedziałam się, że matka przełożona, tak mi bliska, zmarła niedawno.

● Nie ma pani dziś żalu do Włoch?

– Jestem Włoszką w stu procentach. W dodatku jestem neapolitanką.

● Ma pani czterdzieści osiem lat... Wiele kobiet obawia się pięćdziesiątki...

– Pół wieku, jak powiada mój syn. Odkąd skończyłam trzydzieści lat, słyszę o wieku krytycznym dla kobiety. To samo mówiono mi w czterdzieste urodziny. Jestem pełna wigoru i nic nie naruszyło mojego entuzjazmu. Może miałam wiele szczęścia? Ale również wiele pracowałam. Jestem także dobrą matką: mam dwoje dzieci, których bardzo chciałam. Zawsze zdumiewa mnie spotkanie z kobietą w wieku pięćdziesięciu lat, która mówi, że czuje się staro...

● Czego pani oczekuje od życia?

– Wszystkiego, co mogę osiągnąć. Nic ponadto.

● Od czasu pobytu w więzieniu żyje pani inaczej...

– Traktuję ten okres jak chorobę. Nie mówię „więzienie", ale „szpital". To doświadczenie tkwi w moim sercu. Jak cień. Nigdy go nie zapomnę.

● Szczęście to wolność?

– Teraz czuję się naprawdę uprzywilejowana żyjąc na wolności. Kiedyś wydawało mi się to naturalne.

Przed Cannes 83

Tegoroczny festiwal w Cannes rozpocznie się 6 maja. Zainaugurowany zostanie filmem Martina Scorsese „Król komedii" z Robertem De Niro.

Wszystkie tegoroczne pokazy odbywać się będą w nowym pałacu festiwalowym. Zwiedzał go, wraz z garstką dziennikarzy, wysłannik dziennika „Le Figaro". Budynek o powierzchni 60 tysięcy metrów kwadratowych został wzniesiony przez władze miejskie w Cannes. Nie było subwencji państwowych. Wnętrze funkcjonalne: audytoria, kluby prasowe, foyers, bary, studia TV, aparatura do symultanicznych tłumaczeń. Olbrzymi taras. Filmy uczestniczące w canneńskim konkursie będą wyświetlane w sali liczącej dwa tysiące czterysta miejsc.

Wiadomo już, że Cannes złoży w tym roku hołd poecie, pisarzowi i filmowcowi Jeanowi Cocteau, który parokrotnie był przewodniczącym canneńskiego jury. W związku z dwudziestą rocznicą śmierci Cocteau zostaną zorganizowane dwie wystawy: „Jean Cocteau i kino" oraz „Jean Cocteau i sztuki plastyczne". Zostanie także otwarta wystawa poświęcona technikom konserwacji i restaurowania filmów należących do dziedzictwa kulturalnego. W tym roku po raz pierwszy będą przyznane dwie nagrody za muzykę filmową: dla kompozytora francuskiego oraz za najlepszą muzykę filmową zarejestrowaną na płycie.

Autorem plakatu Cannes 1983 będzie Akira Kurosawa – w zeszłym roku projektodawcą plakatu był Federico Fellini.

Kartka z Hollywood

Hallo, Dolly!

Nie, nie chodzi mi o Dolly z musicalu, którą grała Barbra Streisand. Nową ulubienicą publiczności jest Dolly Parton, obfita w kształtach platynowa blondynka w typie Mae West. Śpiewa i sama pisze sobie teksty piosenek. Jest urodzoną aktorką komediową, choć kino odkryło ją dopiero niedawno. Wystąpiła wraz z Jane Fondą w filmie o sekretarkach, których jest w Stanach cała armia i które mają własne problemy. Była to komedia zatytułowana „Od 9 do 5" i Dolly Parton nagrała potem album z piosenkami „Od 9 do 5 i dodatkowe zajęcia": album uzyskał tytuł „platynowej płyty" i liczne nagrody. Ale w karierze Dolly Parton nie była to pierwsza płyta sprzedana w ilości ponad miliona egzemplarzy. Ma ich co najmniej pięć. Śpiewa proste, melodyjne piosenki, najchętniej o własnym dzieciństwie. Wspomina je z nostalgią, choć urodziła się w biednej miejscowości Smokey Mountain, w rodzinie farmerów, którzy wychowali ją w atmosferze religijnego ostracyzmu. Nazwisko Dolly Parton stało się sławne w świecie piosenki w roku 1978, kiedy otrzymała nagrodę „Grammy" jako najlepsza wokalistka w stylu „country". Jej nowy film jest musicalem o dość pikantnym temacie. Gra Miss Monę, szefową „Wesołego domku w Teksasie", który kwitnie dzięki opiece zakochanego szeryfa (w tej roli Burt Reynolds), ale staje się przyczyną skandalu; gdy nieświadomy niczego senator urządza tam przyjęcie dla zwycięskiej drużyny futbolowej. Sprawa ma swój pierwowzór w rzeczywistości, jednak w filmie Colina Higginsa jest tylko pretekstem do pełnych temperamentu numerów muzycznych. Dziś Dolly Parton występuje znowu na estradzie w Las Vegas: jej żywiołem jest piosenka, można więc spodziewać się nowej płyty.

LEILA SORELL

Dolly Parton fot. Universal – L. Sorell

„Wesoły domek w Teksasie", reż. Colin Higgins fot. Universal – L. Sorell